

IDENTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL GUIÓN
ARGUMENTAL “LA GENTE DE LA UNIVERSAL” Y REFLEXIÓN SOBRE LA
IMPORTANCIA DE ÉSTE GUIÓN PARA LA REALIZACIÓN DE LA PELÍCULA

ANAMARÍA DELGADO GUTIÉRREZ
CATALINA MONCADA GALVIS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE OCCIDENTE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL - PERIODISMO
SANTIAGO DE CALI

2004

IDENTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL GUIÓN
ARGUMENTAL “LA GENTE DE LA UNIVERSAL” Y REFLEXIÓN SOBRE LA
IMPORTANCIA DE ÉSTE GUIÓN PARA LA REALIZACIÓN DE LA PELÍCULA

ANAMARÍA DELGADO GUTIÉRREZ

CATALINA MONCADA GALVIS

Trabajo de grado para optar al Título de comunicadora Social - Periodista

Director

LUIS FELIPE CARDONA DEL REAL

Comunicador Social - Periodista

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE OCCIDENTE

FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL - PERIODISMO

SANTIAGO DE CALI

2004

Nota de aceptación:

Trabajo de grado aprobado por el comité de grado en el cumplimiento de los requisitos exigidos por la Universidad Autónoma de Occidente.

JOAQUÍN CASTRO NAVÍA

Observador

JUAN CARLOS ROMERO

Observador

Santiago de Cali, julio 7 de 2004

Las investigadoras dedican este trabajo de grado a Dios, a familiares quienes posibilitaron el apoyo moral requerido para su realización, amigos incondicionales quienes brindaron las herramientas técnicas y logísticas para la desempeñar las labores requeridas tanto en Cali como en Bogotá.

A la Universidad Autónoma de Occidente, el área de audiovisuales en especial a Juan Carlos Romero y docentes que posibilitaron este sueño. Al director de este proyecto de grado Felipe Cardona por su paciencia, dedicación, útiles consejos y conocimientos.

Y sobre todo al equipo de “La Gente de La Universal”, pues su trabajo nunca será en vano.

AGRADECIMIENTOS

Anamaría Delgado agradece a Dios por ser su luz y darle la fortaleza en los momentos difíciles para no abandonar este proyecto, a sus padres y hermanos por el apoyo incondicional, a Marlon Arango por contagiarla de su pasión por el audiovisual, por sus enseñanzas y amor.

A las personas que en algún momento hicieron parte de este proyecto y que aunque lo abandonaron, la impulsaron a seguir intentándolo, a Margara por lo vivido en estos cinco años.

Y muy especialmente a Catalina Moncada por embarcarse con ella en esta difícil tarea, por el apoyo y compañía en la soledad de Bogotá.

Catalina Moncada Galvis agradece a Dios por permitirle concluir esta etapa, a sus padres, a su única hermana Constanza, a Ágata y René y a Carlos González quien ha sido su más grande apoyo en Bogotá.

Agradece igualmente a las jefas Diana Tamayo y Angélica Sánchez, por el apoyo, los permisos y el aguante. A la abuela Carmen por tenerle en su casa y brindarle ayuda incondicional. A Fluipe@yahoo.com.

Y sobre todo a Anamaría, por su empeño, su entrega y amor a este trabajo.

CONTENIDO

	Pág.
1. PROBLEMA	14
1. 1 PLANTEAMIENTO	14
1. 2 FORMULACIÓN	15
1. 3 SISTEMATIZACIÓN	15
1. 4 OBJETIVOS	15
1. 4. 1 Objetivo General	15
1. 4. 2 Objetivo Específico	15
1. 5 JUSTIFICACIÓN	16
1. 6 DELIMITACIÓN	17
2. MARCO DE REFERENCIA	19
2. 1 ANTECEDENTES	19
2. 2 MARCO TEÓRICO	20
2. 2. 1 El relato	20
2. 2. 2 Cine, literatura y teatro	22
2. 2. 2. 1 Las doctrinas psicológicas	27
2. 2. 2. 2 Las doctrinas ontológicas	29
2. 2. 3 El cine mudo y la llegada del cine sonoro	31
2. 2. 3. 1 El cine: imágenes en movimiento	31
2. 2. 3. 2 inicios del cine: del registro a la magia	32
2. 2. 3. 3 Comienzos del guión y gagmen	34
2. 2. 3. 4 Nacimiento de un lenguaje cinematográfico	35
2. 2. 3. 5 Cine sonoro: los diálogos	37
2. 2. 4 Géneros teatrales y cinematográficos	41
2. 2. 4. 1 Tragedia	43

2. 2. 4. 2 Comedia	43
2. 2. 4. 3 Drama	43
2. 2. 4. 3. 1 Drama histórico	44
2. 2. 4. 3. 2 Drama Isabelino	44
2. 2. 4. 3. 3 Drama lírico	44
2. 2. 4. 3. 4 Drama litúrgico	44
2. 2. 4. 3. 5 Drama de la pasión	44
2. 2. 4. 3. 6 Drama social	44
2. 2. 4. 3. 7 Drama satírico	44
2. 2. 4. 3. 8 Drama escolar	44
2. 2. 4. 3. 9 Drama abstracto	44
2. 2. 4. 4 Tragicomedia	44
2. 2. 4. 5 Autosacramental	45
2. 2. 4. 6 Entremés	45
2. 2. 4. 7 Paso	45
2. 2. 4. 8 Monólogo	45
2. 2. 4. 9 Farsa	45
2. 2. 4. 10 Vodevil	46
2. 2. 4. 11 Ópera	46
2. 2. 4. 12 Zarzuela	46
2. 2. 4. 13 Sainete	46
2. 2. 4. 14 Género chico	46
2. 2. 4. 15 Cine musical	47
2. 2. 4. 16 Ciencia ficción	47
2. 2. 4. 17 Western	48
2. 2. 4. 18 Terror	48
2. 2. 4. 19 Cine épico de aventuras	49
2. 2. 4. 20 Melodrama	50
2. 2. 4. 21 Los gángsteres en el cine	50

2. 2. 4. 22 Cine arte	51
2. 2. 4. 23 Animación	51
2. 2. 4. 24 Cine cómico	52
2. 2. 4. 25 La comedia	52
2. 2. 5 Guión cinematográfico	54
2. 2. 5. 1 La estructura del guión	61
2. 2. 5. 1. 1 La premisa	62
2. 2. 5. 1. 2 El argumento	64
2. 2. 5. 1. 3 Los personajes	65
2. 2. 5. 1. 3. 1 Personajes principales	66
2. 2. 5. 1. 3. 2 Papeles de apoyo	67
2. 2. 5. 1. 3. 3 Personajes que añaden otra dimensión	68
2. 2. 5. 1. 3. 4 Personajes temáticos	68
2. 2. 5. 1. 4 El planteamiento o primer acto	69
2. 2. 5. 1. 5 Detonante	70
2. 2. 5. 1. 6 El status	72
2. 2. 5. 1. 7 El gancho	72
2. 2. 5. 1. 8 Pulsos	73
2. 2. 5. 1. 9 Los puntos de giro	73
2. 2. 5. 1. 9. 1 Primer punto de giro	74
2. 2. 5. 1. 9. 2 Segundo punto de giro	74
2. 2. 5. 1. 10 El segundo acto o nudo	75
2. 2. 5. 1. 11 Tercer acto o resolución	75
2. 2. 5. 1. 12 El clímax	76
2. 2. 5. 1. 13 Problemas con la estructura	76
2. 2. 5. 1. 14 Tramas secundarias	77
2. 2. 5. 1. 14. 1 La estructura de las tramas secundarias	78
2. 2. 5. 1. 14. 2 Problemas con las subtramas	79
2. 2. 5. 1. 15 Desarrollo de los personajes	80

2. 2. 5. 1. 15. 1 Motivación	81
2. 2. 5. 1. 15. 2 Acción	82
2. 2. 5. 1. 15. 3 La meta	84
2. 2. 5. 1. 16 El conflicto	84
2. 2. 5. 1. 16. 1 Conflictos internos	85
2. 2. 5. 1. 16. 2 Conflictos de relación	85
2. 2. 5. 1. 16. 3 Conflictos sociales	86
2. 2. 5. 1. 16. 4 Conflictos de situación	86
2. 2. 5. 1. 16. 5 Dificultades en el uso del conflicto	86
2. 2. 5. 1. 17 Diálogos	87
2. 2. 6 Temáticas del cine en Colombia	88
2. 2. 6. 1 El “sobrepeso” del cine Nacional	89
2. 2. 6. 2 Pensar el cine finales de los años 80	89
2. 2. 6. 3 El cine urbano	91
2. 3 MARCO CONCEPTUAL	92
2. 4 MARCO CONTEXTUAL	100
3. METODOLOGÍA	102
3. 1 ENFOQUE INVESTIGATIVO	102
3. 2 INSTRUMENTOS	103
3. 3 PROCEDIMIENTOS	103
4. IDENTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA GENTE DE LA UNIVERSAL Y REFLEXIÓN	104
4. 1 PREMISA	105
4. 1. 1 Tema	105
4. 1. 2 Mensaje	107
4. 2 ARGUMENTO	109
4. 3 PERSONAJES	111
4. 3. 1 Personajes Principales	111
4. 3. 2 Personajes de Apoyo	113

4. 4 PLANTEAMIENTO O PRIMER ACTO	114
4. 4. 1 El status	116
4. 4. 2 Detonante	117
4. 4. 3 El Gancho	118
4. 4. 4 Los pulsos	120
4. 5 PRIMER PUNTO DE GIRO	120
4. 6 SEGUNDO ACTO O NUDO	122
4. 7 SEGUNDO PUNTO DE GIRO	123
4. 8 TERCER ACTO O RESOLUCIÓN	125
4. 9 CLÍMAX	125
4. 10 DESARROLLO DE LOS PERSONAJES	127
4. 10. 1 Motivación	128
4. 10. 2 Acción	128
4. 10. 3 Meta	129
4. 10. 4 Conflicto	130
5. CONCLUSIONES	132
BIBLIOGRAFÍA	134
ANEXOS	147

TABLA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Kinetoscopio de Edison	33
Figura 2. Cinematógrafo	34
Figura 3. Cinematógrafo Lumière	34
Figura 4. Viaje a la luna (1902)	36
Figura 5. Griffith	38
Figura 6. Charles Chaplin	41
Figura 7. Estructura del guión	62
Figura 8. María (1922)	88
Figura 9. Rodrigo D (1988)	92
Figura 10. La Estrategia del Caracol (1993)	93
Figura 11. La Gente de la Universal (1993)	93
Figura 12. Afiche	103

RESUMEN

Este trabajo de grado es un análisis al guión narrativo de la película colombiana “ La Gente de la Universal (1993) ” de Felipe Aljure. Este análisis se realiza con base a la investigación de la historia del guión, la dramaturgia y del cine colombiano. Igualmente trata de plasmar la importancia de este guión para la realización de la película anteriormente mencionada, como su relevancia en la historia del cine en Colombia.

INTRODUCCIÓN

Los años más importantes para el cine colombiano están por venir, y ahora es el momento preciso para iniciar una verdadera y exitosa producción del denominado séptimo arte. Es ahora cuando los jóvenes colombianos piensan en la posibilidad que brinda el cine y su poderoso lenguaje narrativo y audiovisual, que atraviesa las subjetividades de autor para convertirlas en patrimonio del colectivo.

El tema que desarrolla este trabajo de investigación es la escritura audiovisual, específicamente el argumental para largometraje, tomando como base los elementos que conforman el guión de la película “La Gente de La Universal” (1993) de Felipe Aljure.

Este proyecto de grado pretende demostrar desde la reflexión lo importante que es estudiar el cine y sus mensajes. Para las investigadoras esta película es una herramienta poderosa para descubrir la escritura del cine desde el contexto local, sin hacer referencias desde lo ajeno.

Igualmente realizar un viaje teórico por los inicios de la dramaturgia pasando por el teatro hasta las actuales estructuras narrativas utilizadas en el guión argumental, con el fin de entender e identificar las bases que conforman una manera acertada y explicativa de contar historias en imágenes.

En este trabajo de grado se indagarán las diferentes estructuras narrativas y se identificará cual es la que se adecua a la película “La Gente de La Universal” de Felipe Aljure la cual ha sido tomada como objeto de estudio, pues que sea colombiana y que sea urbana es lo que más atrae a realizar éste trabajo de grado.

El interés de las investigadoras es conocer detalladamente los pasos y los componentes necesarios que se utilizan para realizar un guión argumental, además de reconocer la importancia de éste para la realización de una película.

Básicamente se pretende realizar una reflexión del guión partiendo de la identificación de la estructura narrativa y por medio de éste ejercicio resaltar los aspectos que hacen de “La Gente de la Universal” una de las películas que sobresalen en la historia y el desarrollo del cine colombiano.

Para las investigadoras es importante resaltar por medio de está reflexión, la función y la relevancia del guión en una película y al mismo tiempo resaltar aspectos claves y claros del guión de “La Gente de la Universal” como su estructura narrativa y los elementos que caracterizan a la película como son sus personajes, diálogos, situaciones y lugares que representan la sociedad colombiana, específicamente la bogotana.

1. PROBLEMA

1.1. PLANTEAMIENTO

El guión cinematográfico se ha convertido en una de las variantes de la escritura en la actualidad que conjuga imágenes, sonido y lenguaje con el fin de llevar un mensaje que en muchas ocasiones puede llegar a romper las barreras del tiempo y el espacio, mostrándole al espectador diferentes formas de pensar, vivir y sentir.

Aunque la escritura del guión no es la totalidad de una película si es apropiado decir que es medio camino recorrido, que es el inicio de la realización y producción, que por medio de las descripciones, conversaciones e intención de éste, se transmite toda la premisa de la realización. Además, un buen guión es parte indispensable de una buena película.

El objeto de estudio de esta investigación se centra en el guión argumental, específicamente “La Gente de la Universal”, película colombiana del año 1993 dirigida por Felipe Aljure, por ser una de las películas más memorables del cine colombiano dentro de sus resultados estéticos, de lenguaje y de acercamiento al público. La intención de las investigadoras es realizar una lectura de la estructura de éste guión, además de reflexionar acerca de la importancia de éste guión para la realización de la película y su resultado final.

El guión en esta película resume humor e inteligencia y una puesta en escena muy definida en su estilo, traspasa los grados de humor fácil y convencional de algunas películas que resultarán débiles e inconscientes ante la estructura dramática de “La Gente de La Universal”. La mirada de Aljure sobre la ciudad que es una radiografía sórdida de la realidad bogotana, su opinión acerca de la condición humana lleva a reflexionar acerca del mundo en que se vive.

La creación del guión cinematográfico es, ante todo, un proceso comunicativo. Es ésta una de las razones más importantes por las cuales se seleccionó el guión como punto de partida de esta investigación, ya que es un canal de comunicación entre el guionista y el público, entre la intención y el efecto logrado y sobre todo, porque el guión argumental posee su propio lenguaje y utiliza la representación de la realidad amañada a la imaginación del guionista para transmitir al espectador un mensaje determinado cargado de subjetividades y variables.

1.2 FORMULACIÓN

¿Cuál es la importancia del guión para la realización de la película “La Gente de la Universal” partiendo de la identificación de la estructura narrativa del mismo?

1.3 SISTEMATIZACIÓN

¿Cuándo y en que momento histórico nace la estructura dramática con la que actualmente se realizan todas las historias lineales?

¿Cuáles son las estructuras narrativas utilizadas en el cine?

¿Cuándo se crea el primer guión para cine y cuál fue el proceso para llegar a éste?

¿Por qué es importante un guión para realizar un largometraje?

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 Objetivo General: Identificar la estructura narrativa del guión argumental La Gente de la Universal y reflexionar acerca de la importancia de éste para la realización de la película.

1. 4. 2 Objetivos Específicos: Recopilar la historia de la dramaturgia, los inicios del guión y la construcción de las actuales estructuras narrativas.

Investigar acerca de la importancia del guión como expresión cultural de las sociedades urbanas.

Identificar las diferentes estructuras narrativas utilizadas en el guión argumental, por medio de la elaboración de una reseña.

1. 5 JUSTIFICACIÓN

El cine en Colombia ha tomado otras posturas en cuánto a la industria, la formación y la accesibilidad de esta arte. Es gracias al acercamiento de las tecnologías como cámaras digitales y la posibilidad de edición en computadores con programas diseñados para ser fácilmente manipulados que se ha incrementado el interés y el desarrollo el lenguaje audiovisual.

Es este momento específico de la historia del país en el cual este proyecto puede ser de relevancia para estudiantes venideros e interesados en el cine. Este proyecto de grado intenta contarle a quien lo lea el panorama de un guión argumental y por medio del objeto de estudio señalar puntualmente los aspectos que pueden hacer un guión interesante, justificado y propio del cine colombiano.

para las realizadoras de este proyecto de grado es muy importante dejar claro la importancia de un guión bien construido y trabajado y cómo éste repercute posteriormente en el producto final y en realidad, para quien no lo sepa, cómo es un guión desde su estructura narrativa, sus diálogos y cómo se puede iniciar un proceso de escribir con base en una manera clásica de hacerse.

La razón principal para las investigadores acude a los gustos personales por el tema del guión argumental, del cine, los audiovisuales y de la película de “La Gente de La Universal” que consideran es atrayente por su perspectiva, formato, manejo de cámaras, lenguaje, personajes construidos con base a emociones

radicales y animales, la permanente tensión que llega a despertar la fotografía, las tomas, los colores y sobre todo, que sea colombiana y no sea pretenciosa en sus argumentos ni en términos de industria cinematográfica, sino por el contrario, que sea concreta y excelentemente bien lograda.

1.6 DELIMITACIÓN

Para iniciar y desarrollar esta investigación se han tomado puntos específicos que las investigadoras pretenden no se conviertan en ambiguos ni en subtemas posteriores, como la temática del guión argumental para largometraje, el cual a medida de su desarrollo histórico se ha establecido en tiempos de 120 minutos aproximadamente y que se enmarca en el gran tema de la escritura audiovisual, que hablando en ésta generalidad abarca todo lo que se puede mostrar en imágenes en diferentes tiempos y espacios. Es éste el tema central de este proyectos de grado.

El objeto de estudio al cual se piensa estudiar y adaptar el tema escogido para la investigación, estructura del guión argumental para largometraje, es determinado y único: la película de Felipe Aljure “La Gente de la Universal” realizada en el año de 1993.

Los temas a tratar en esta investigación son claros, ya que pretendemos realizar una identificación de un tema específico dentro del gran tema de la escritura, es este caso audiovisual, a un objeto de estudio puntual, la intención y finalidad de éste ejercicio de investigación es reconocer el guión, estudiarlo y sobre todo, basarla en el caso colombiano, lo cual aporta de manera significativa a la sociedad y a los futuros escritores audiovisuales del país.

2. MARCO DE REFERENCIA

2. 1 ANTECEDENTES

A partir de la década de los 80' es que se puede hablar de un cine colombiano con una amplia diversidad de temáticas, de una preocupación por parte de los guionistas, por parte de los que crean y cuentan historias y se advierte una preocupación por darle al público colombiano una gran diversidad de temas y de historias.

Antes el cine colombiano estaba enmarcado y quedando reducido a un campo eminentemente rural y eso obedecía básicamente a toda una tradición literaria. Después, no tanto con el fenómeno de los desplazados que es el fenómeno actual; sino de los campesinos que llegan a las ciudades se comienza a vislumbrar dentro de las diferentes manifestaciones artísticas una necesidad de contar historias urbanas.

Es así como el cine llega a la ciudad y quizá de las primeras tendencias cinematográficas en la cual se advierte esa mezcla entre lo documental y lo argumental es la filmografía de Víctor Gaviria. A partir de aquí las ciudades y sus gentes se empezaron a mostrar y las temáticas urbanas empezaron a invadir la pantalla grande.

Infortunadamente esa reiteración temática hizo que el público comenzara a apartarse de toda esa fascinación que tiene el cine. Según Juan Guillermo Ramírez, investigador del Instituto de Cinematografía “el público ya no quería ver películas colombianas, simplemente por el hecho de ser colombianas, pero afortunadamente llega un momento muy especial para el cine de nuestro país con dos películas en particular, una es La estrategia del caracol y la otra es La Gente de la Universal”.

Es así como estas dos películas una dirigida por Sergio Cabrera y la otra por Felipe Aljure respectivamente, abrieron paso a otras y de esta forma poco a poco se fue recuperando y reconquistando al público. “Con la película de Aljure el cine colombiano se abre y empieza a verse una gran diversidad temática en las historias, ya se encontraron películas intimistas como las de Jorge Echeverri, pero también películas muy a lo Jorge Ali Triana, películas humanistas, con un alto grado de sensibilidad social o divertidas como las de Harold Trompetero y Dago García”.

No se puede dejar de lado también la película “La primera Noche”, dirigida por Luis Alberto Restrepo, la cual inicia una nueva tendencia hacia los desplazados y que obedece a la realidad colombiana, a su historia actual.

Quizás, entonces uno de los aportes que le da “La Gente de la Universal” al cine Colombiano es esa abertura al cine urbano, al cine de calle, donde se construyen personajes que transitan por las calles de las ciudades y que permiten que estas queden en la memoria cinematográfica.

2. 2 MARCO TEÓRICO

2.2.1 El relato: Desde los tiempos prehistóricos, cuando el primitivo cazador describía su cacería ante el fuego, la profunda necesidad humana de participar en las experiencias ajenas hizo reunir a las gentes en torno al narrador. “Los primeros hombres sólo conocían sus propias vidas y las de los pocos de su clan, que eran prácticamente iguales”¹. Gradualmente esta visión se fue ampliando; pueblos que tenían distintas experiencias vitales empezaron a encontrarse.

¹ VALE, Eugene. Técnicas del guión para cine y televisión. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998. p. 19.

Deseosos de información sobre los otros, comenzaron a contar relatos, Escuchando las narraciones de los extraños, el individuo limitado en lo temporal y en lo espacial, pudo enriquecer su propia experiencia. El deseo de vivir otra vida, o de superar los límites de la propia, creció en él.

Es así, como el relato ha atravesado épocas, formatos, géneros, soportes expresivos, etc, pues desde su inicio ha estado en el hombre mismo; tanto como que la construcción de su identidad como sujeto, en el seno de cualquier grupo social, pasa por este como afirma Kenneth Gergen:

La mayoría de nosotros iniciamos nuestros relatos en la infancia. A través de los cuentos de hadas, los cuentos populares y los relatos de familia recibimos las primeras exposiciones organizadas de la acción humana. Los relatos siguen absorbiéndonos cuando leemos novelas, biografías e historia; nos ocupan cuando vemos películas, cuando acudimos al teatro, y ante la pantalla del receptor de televisión. Y, posiblemente a causa de su familiaridad, los relatos sirven también como medios críticos a través de los cuales nos hacen inteligibles en el seno del mundo social²

La importancia que tienen los relatos desde la época en que el hombre quería expresarse, darse a conocer y mostrarse frente a su comunidad, se sustenta también en su carácter imprescindible que tienen en la vida individual y colectiva; es decir en la necesidad que de ellos se tiene personal y socialmente.

(...) El cuento, la historia formó parte íntima y necesaria de la vida de todas las culturas. El narrador de cuentos desempeñaba un papel social, espiritual, político. La cohesión de un pueblo no podía concebirse sin esos mil lazos invisibles, portadores de saber y de vida, que tejían los relatos, las historias (...) Los guionistas son los descendientes activos de aquellos

² LOPEZ, Alejandro. Entre la pluma y la pantalla. Cali: Editorial Universidad del Valle, 2003. p. 87.

narradores de cuentos. Lo sepan o no, han tomado el relevo de la antorcha. Su lugar en la sociedad está definido desde hace mucho tiempo. Su responsabilidad también.³

Casi desde sus inicios se diversificó esta necesidad de ampliar el radio de una visión personal a un dominio aún mayor de existencia ya que se comprobó que la palabra hablada no era el único modo de intercambiar información. La figura de barro de un jefe tribal también podía implicar un contenido significativo y los espléndidos mamuts pintados en las paredes de las cuevas por nuestros remotos ancestros tienen aun hoy el poder de evocar acontecimientos que no presencié el espectador contemporáneo.

Esta claro, entonces, que el relato de cualquier forma y dado su carácter, se abre siempre camino. En un relato hay un universo de representaciones, por medio de él se puede redimensionar estéticamente los dramas de una colectividad. En palabras de Roland Barthes “(...) no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa”⁴.

2. 2. 2 Cine, literatura y teatro: Durante largo tiempo el cine careció de la necesaria confianza en sí mismo como para creer en su propia creatividad; seguramente se podría haber esperado que esta vital y muy bien dotada industria atrajera o desarrollara sus propios narradores durante su floreciente crecimiento, pero en lugar de ir directamente a los autores o dramaturgos cuyos originales se publicaban o representaban con éxito en Broadway, la industria cinematográfica adquiría de segunda mano su literatura; “en lugar de confiar en material directamente concebido para la pantalla, el medio más poderoso influyente y rico

³ Ibíd; p. 88.

⁴ LOPEZ, Alejandro. Entre la pluma y la pantalla. Cali: Editorial universidad del Valle, 2003. p. 86.

que el mundo ha conocido adaptó libros y obras. Paradójicamente, el gigante de celuloide prefirió pararse sobre pies de papel prestado”⁵.

Esa timidez incongruente fue más desconcertante porque tales transferencias de contenido de una forma a otra son únicas en la historia de la creatividad. “Jamás un compositor compró y adaptó una estatua como material básico para una sinfonía, ni un poeta halló ventajoso desarrollar una épica de la pintura”⁶.

El cine era considerado en este tiempo como el saqueador y violador de los tesoros de la literatura. William Shakespeare, tan adelantado en su tiempo y tan previsor, pidió que grabaran cuatro versos en su lápida:

Buen amigo por amor de Dios abstente
de cavar en el polvo aquí encerrado.
Bendito sea el que respete estas piedras
y maldito el que mis huesos remueva.⁷

No existe dudas sobre de quién intentaba protegerse Shakespeare. Este hombre que fue guionista cuatrocientos años antes de que se inventara el cine, temía lo que se avecinaba y lo que posiblemente como dice Fernando Trueba, crítico y director de cine español, más de una vez tuvo que haberse meneado en su tumba sobre todo al conocer los títulos de los créditos de algunas de sus películas como los de la versión que hicieron en Hollywood en el 29 de “*La fierececilla domada*”, por Douglas Fairbanks y Mary Pickford.

⁵ VALE, Eugenia. Técnicas del guión para cine y televisión. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998. p. 13.

⁶ Ibíd; p. 56.

⁷ TRUEBA, Fernando. Diccionario de cine y televisión. Bogotá: Editorial Planeta, 1998. p. 24.

El trabajo de adaptar obras literarias para llevarlas al cine, muy pocas veces deja como resultado la satisfacción del espectador y del autor de la obra pues “si la adaptación de literatura a cine es mala, malo; pero si es buena peor, porque el escritor no podría soportar que digan que la película mejora su obra”⁸

Uno de los factores diferenciales de la novela y el cine es que en éste último los sucesos ocurren ante los ojos del espectador, y como es lógico en presente. En la novela, usualmente el narrador cuenta la historia al espectador y lo hace en pasado, además de esto, en las novelas, el autor se comunica con el lector por medio de las palabras que le dictan o sugieren ideas o imágenes, mientras en el cine las imágenes cuentan una historia. Ello hace que la novela desarrolle una idea que es tan importante como la historia que acompaña, mientras que, en el cine, la historia puede sugerir o soportar una idea - el mensaje -, pero esa idea sirve sobre todo para dotar de dimensión y direccionalidad a la historia.

Resulta importante establecer las diferencias entre uno y otro medio, porque de una u otra forma estos factores influyen en la forma como llega al espectador y los elementos que utilizan para desarrollarla. “Un libro dedica a veces páginas y páginas a describir una escena, a proporcionar una información que el cine puede dar en un par de minutos. Es más rápido, pero en el cine la imagen es significativa al tiempo que selectiva”⁹

Una película, como una novela, se cuenta desde un punto de vista, pero en la novela ese punto de vista es notorio y el espectador tiene constante conciencia de su existencia, mientras en el cine, ese punto de vista es algo que plantea casi exclusivamente al guionista. Es él quien debe decidir si va a situar al espectador

⁸ Ibíd; p. 25.

en una posición omnisciente, desde la que puede verlo todo, o si le situará en tal forma que sólo pueda alcanzar a ver el entorno de un determinado personaje.

Como se dijo anteriormente, el gran problema que plantea la adaptación de las novelas al cine es que ambos medios narrativos se expresan en forma diferente y el guionista adaptador debe ser capaz de contar la misma historia, hacer vivir a los mismos personajes y transmitir las mismas ideas y emociones que el novelista transmitió con sus palabras usando tan sólo imágenes y acciones.

En cuanto al cine y el teatro, se puede decir que antes del nacimiento del cine sonoro, las relaciones entre estos dos medios no llegaron a construir un verdadero problema. El cine mudo, medio expresivo esencialmente visual, poco podía tener en común con el teatro que se basa en el poder comunicativo de la palabra hablada, pero la llegada del cine sonoro vino a alterar radicalmente las cosas porque la música, el baile, las canciones invaden entonces la pantalla y la muda elocuencia de la imagen se ve desplazada por una charla incansable. Los comienzos del cine sonoro son también los comienzos del teatro filmado.

A partir de ese momento, las fronteras entre el cine y el teatro han venido haciéndose cada vez más imprecisas, y no faltaron razones para pensar que el cine quedaría limitado a la condición de vehículo de los géneros teatrales más populares.

No es fácil explorar los requerimientos únicos de la forma fílmica. Podría decirse que son mucho más complejos que los del teatro. Sin embargo a los dramaturgos griegos Esquilo, Sófocles y Eurípides les llevó más años desarrollar la obra desde

⁹ MELGAR, Tomás. El oficio de escribir cine y televisión. Madrid: Editorial Fundación Antonio Nebrija, 2000. p. 264.

el simple coro hasta su forma más elevada y sólo algún tiempo después Aristóteles formuló sus principios dramáticos.

Comparado con el lento desarrollo de la obra teatral, el cine ha dado pasos enormes desde su invención. “Mientras el niño travieso que representaba el cine llegaba a su mayoría de edad, el teatro legítimo y la novela, descendientes de nobles antepasados con una sagrada tradición, declinaban marcadamente”¹⁰.

El cine en su origen, tenía tres caminos que se abrían ante él: Retratar la realidad, retratar los sueños y retratar el teatro y en su inicio se había limitado a la última de estas tres.

Las doctrinas más recientes sobre las relaciones del cine y el teatro parten casi siempre de hechos comprobables, pero falsean su significación apenas intentan interpretarlos. “El error es el de confundir lo accesorio con lo principal y prestar más atención al espectáculo dramático en sí mismo que a las experiencias del espectador”¹¹. Este error es evidente en las doctrinas psicológicas que distinguen entre cine y teatro según las distintas actitudes del espectador ante uno y otro.

Pero existe igualmente las doctrinas que parecen limitarse a un análisis ontológico de lo que el espectáculo es en sí mismo, y que, al caracterizar el teatro por la “presencia” del actor o por la naturaleza real de su espacio, afirman que esos caracteres son esenciales al espectáculo teatral, considerado como objeto estético.

¹⁰ VALE, Eugene. Técnicas del guión para cine y televisión. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998. p. 13.

¹¹ FINN, Will. Cine y teatro: discusión de un problema. Barcelona: Editorial Nuevo Siglo, 1994. p. 10-15.

La importancia de explorar las diversas doctrinas que tratan de enunciar las diferencias entre cine y teatro es porque permiten a las realizadoras de este trabajo investigativo, entender y explicar, que de una u otra forma la diferencia de medios expresivos establece la forma como se construye un relato.

2. 2. 2. 1 Las doctrinas psicológicas¹²: Esta doctrina parte de un análisis psicológico de las actitudes del espectador en sus relaciones con los otros espectadores y con el espectáculo mismo que presencia.

Rosenkranz , uno de los defensores de esta doctrina, ha intentado trazar entre cine y teatro una distinción esencial, a partir de las diferentes relaciones que uno y otro crean entre el espectador y el personaje. “Los personajes de la pantalla, dice, resultan naturalmente objetos de identificación, mientras que los de escenario son más bien objetos de oposición instrumental, en cuanto (...) Para transportarlos a un mundo imaginario debe intervenir la voluntad del espectador, la voluntad de hacer abstracción de su realidad física”¹³, en otras palabras, el espectador teatral tiene conciencia de sí mismo como distinto del personaje, porque su creencia en los hechos que se le presentan no es espontánea, sino producto de un acto de voluntad. El espectáculo cinematográfico, al contrario, provoca en el espectador un estado de fascinación que lo lleva a olvidarse de sí mismo y de la realidad que lo rodea, para ser solo consciente de la vida imaginaria de los personajes.

Rosenkranz parte de una observación exacta “el cine es como espectáculo más absorbente que el teatro y puede captar la atención y la creencia del espectador

¹² FINN, Will. Cine y teatro: discusión de un problema. Barcelona: Editorial Nuevo Siglo, 1994. p. 10-15.

¹³ Ibíd; p. 59.

de modo mucho más firme y completo”¹⁴, pero esta afirmación no puede ser hecha en forma absoluta. No hay un espectador de cine y otro de teatro, ni una actitud posible para cada espectador, ni un espectáculo teatral ni uno cinematográfico. Las actitudes ante un espectáculo varían según las personas, según la naturaleza del espectáculo y según otras circunstancias del hecho.

La ensayista francesa Claude Edmonde Magny, partiendo de los mismo hechos que apunta Rosenkranz, ha ido mucho más adelante, y ha intentado establecer con base a ellos una diferencia entre cine y teatro. El cine, dice esta autora, tiene poco o nada de espectáculo y está como la novela, mucho más cerca del relato; la esencia estética del teatro implica, al contrario, el carácter de espectáculo, es decir, que tiene la capacidad de ser percibido singularmente por miles de personas reunidas en comunidad, el film es percibido singularmente, a título exclusivamente personal, por cada uno de sus espectadores.

Esta doctrina parte de la base de que el espectador cinematográfico llega más fácilmente que el del teatro a olvidarse de sí mismo a perder de vista la realidad que lo rodea; no puede entonces tener conciencia de integrar la comunidad del público, pero esta afirmación tampoco es absoluta pues el espectador teatral puede llegar a un olvido total de sí mismo y de los otros espectadores.

Por lo demás las dos doctrinas tanto la de Rosenkranz como la de Claude Edmonde incurren en un juicio apresurado cuando afirman las diferencias entre el cine y el teatro sólo habiendo tenido en cuenta la diferencia entre las actitudes del espectador ante y uno y otro.

¹⁴ Ibíd; p. 67.

2. 2. 2. 2 Las doctrinas ontológicas¹⁵: Estas doctrinas distinguen el cine y el teatro con base a ciertas cualidades objetivas del espectáculo teatral y el cinematográfico.

La más vieja y generalizada de estas doctrinas afirma que la presencia del actor, en carne y hueso, es de la esencia del espectáculo teatral y brinda a su público un placer insustituible del que el espectador de cine se verá siempre privado.

Esta doctrina difundida hoy por Henri Gounhier había encontrado antes su formulación más razones en estas palabras de Paúl Valéry: “En el teatro, los actores aportan a la escena su presencia viviente y completa y cualquiera que sea su obligación de repetir un mismo papel, producen delante de nosotros, seres libres”.

Por su parte Jacques Bourgeois afirma que en el teatro el actor es un hombre como el espectador que siente y se mueve como el público. De ese modo se establece, entre actor y espectador un contacto de hombre a hombre. En el teatro el actor es por consiguiente, el verdadero soporte de la acción dramática y su presencia física es la esencia del teatro. En el cine por el contrario el actor no aparece en la imagen más que como una parte de ésta y no tiene por sí mismo más valor que el objeto que aparece junto a él. De aquí saca Bourgeois la consecuencia de que no hay en el cine la posibilidad de comunicación humana que existe en el teatro y que por lo tanto la imagen solo puede influir sobre el espectador de modo puramente mecánico por su movimiento.

¹⁵ FINN, Will. Cine y teatro: discusión de un problema. Barcelona: Editorial Nuevo Siglo, 1994. p. 10-15.

Muy vinculada con la anterior se encuentra la doctrina que podría ser llamada “la realidad del espacio del teatro”, cuyo partidario mas agresivo es también Jacques Bourgeois. El cine y el teatro, declara este autor, constituyen dos formas distintas, si no opuestas del arte dramático. En efecto en el cine se encuentran dos universos bien delimitados: el mundo bidimensional de la pantalla y el mundo en tres dimensiones de la sala en la cual están sentados los espectadores; entre estos dos mundos no hay comunicación directa posible. En el teatro al contrario el actor vive y se mueve sobre un escenario que forma parte del universo en el que vive el espectador.

Tanto el cine como el teatro crean personajes, personas irreales que viven en tiempos y espacios irreales las aventuras imaginarias de la acción. Para la contemplación estética el actor no está nunca presente; lo que está presente es el personaje. El cine se sirve como el teatro de cosas y personajes reales que representan un suceso dramático pero tanto el uno como el otro emplean para representar esos sucesos medios y materiales completamente distintos

La diferente amplitud de los recursos de que el cine y el teatro se sirven, no permite afirmar que entre ambas artes haya diferencias de esencia. Una y otra disponen, en mayor o menor medida, de los mismos recursos y la diferente amplitud de sus técnicas sólo puede hacer que el margen de libertad sea más amplio o más restringido.

Sin embargo, haciendo un balance la pérdida de sentido de lo real y el olvido de sí mismo provocado por la fascinación del espectáculo se da tanto en el teatro como en el cine y un fenómeno tan subjetivo y mudable no puede fundarse diferencias absolutas.

2. 2. 3 El cine mudo y la llegada del cine sonoro

2. 2. 3. 1 El Cine: imágenes en movimiento: Es definitivamente el cine catalogado como el arte más joven, que conjuga (o ha retomado) la novela, drama, pintura, música y fotografía. Pero tiene una característica que le hace una de las formas expresivas con más recursos en cuanto a lograr objetivos subjetivos, suene un poco extraña la afirmación, “es tanto espacial como temporal, que manipula intencionalmente tanto el tiempo como el espacio”¹⁶.

Es necesario que se inicie hablando del cine desde su invento, porque es preciso tener en cuenta que la posibilidad del cine se ha debido a la tecnología de grabar las imágenes en movimiento y sobre todo, de contar historias reales o argumentales que nacen de un autor, de una idea, de una intención. Es el cine una manera de ver el mundo pues como Sergei M. Eisenstein y Rudolf Arnheim sostienen que “el cine debe tomar el camino de otras artes modernas y concentrarse no en contar historias y representar la realidad, sino en investigar el tiempo y el espacio de una manera pura y concientemente abstracta”¹⁷.

Contrariamente André Bazin y Siegfried Kracauer expresan que “el cine debe por completo y cuidadosamente desarrollar sus conexiones con la naturaleza de modo que pueda retratar los sucesos humanos tan reveladora y excitantemente como sea posible”¹⁸. Ha demostrado la trayectoria del cine y el transcurso de variados discursos que ambas maneras e intenciones son válidas y que llegan a chocarse una forma con la otra hasta llegar en una misma historia a fundirse, moldearse o

¹⁶ Historia del Cine [En línea] Buenos Aires, 2004 [Citado el 10-03-004]. Disponible por Internet : <http://www.todocine.com/info/historia/prin.html>

¹⁷ Historia del Cine [En línea] Colombia 2004 [Citado el 25-02-004]. Disponible por Internet : <http://cine.colombia.com/historia/historia.asp>

¹⁸ El siglo del Cine [En línea] Colombia 2004 [Citado el 25-02-004]. Disponible por Internet:: http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/credencial/el_siglo.htm

acoplarse. “El cine combina (gracias a la técnica) la ilusión de movimiento continuo para representar la realidad pero ofrece igualmente, realidades imposibles”¹⁹.

2. 2. 3. 2 Inicios del cine: del registro a la magia: En 1887 Thomas Alva Edison patentó la cámara de imágenes en movimiento, pero no producía imágenes, en realidad era un intento con base a la cámara fotográfica y a la serie de fotos en fotos en movimiento que realiza Eadweard Muybridge entre 1872 y 1877. Este principio de cámara se denominó Kinetógrafo, posteriormente kinetoscopio.

Figura 1. Kinestocopio Edison

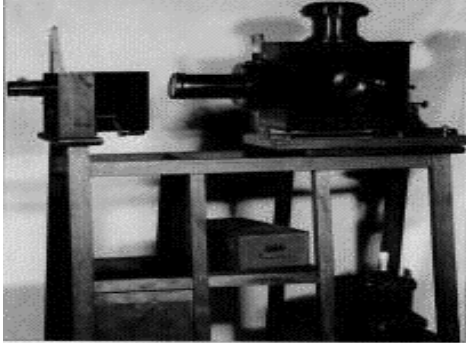


Kinetoscopio Edison [En línea] Buenos Aires, 2004 [Citado el 05-04-004]. Disponible por Internet : <http://www.todocine.com/info/historia/prin.html>

Entre 1891 y 1895 William Kennedy Laurie Dickson decidió usar el celuloide para fabricar rollos largos y realizar películas fotográficas de 15 segundos, para ello utilizó la cámara de Edison. Pero el 28 de diciembre de 1895 Louis y Auguste Lumière lanzan el cinematógrafo.

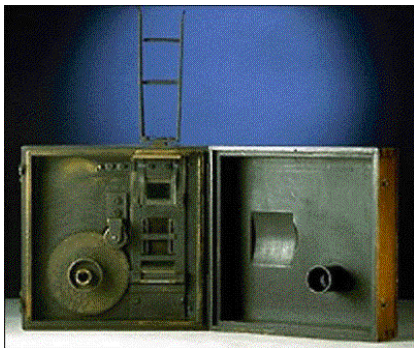
¹⁹ Ibíd; p. 45.

Figura 2. Cinematógrafo



Cinematógrafo [En línea] Buenos Aires, 2004 [Citado el 05-04-004]. Disponible por Internet: <http://www.todocine.com/info/historia/prin.htm>

Figura 3. Cinematógrafo Lumière



Cinematógrafo [En línea] Buenos Aires, 2004 [Citado el 05-04-004]. Disponible por Internet: <http://www.todocine.com/info/historia/prin.htm>

Los hermanos Lumière realizan en principios cortos de registro de la vida real, de situaciones de las personas del común, posteriormente realizan otros discursos argumentales, pequeños actos montados frente al cinematógrafo. Son esos discursos la manera más cercana de llevar una historia, de contar lo que sucedía. Para los Lumière su objetivo era explotar y explorar el nuevo invento del cinematógrafo, así que el cineasta simplemente pretendía reflejar los hechos de la

realidad, claro que ““El regador regado” es una película de los hermanos Lumière en el se trata por primera vez de contar una historia”²⁰, que es considerada una excepción.

Los filmes de los Lumière son “lo que podrían denominarse el grado cero de la escritura cinematográfica en cuanto representan la realidad sin pretensión alguna de intensificar su sentido, de satisfacer una demanda o remitir a códigos preexistentes”²¹.

Pero es George Méliès (considerado el inventor del montaje) el más importante de los primeros cineastas dramáticos, con “Viaje a la Luna” de 1902 quien demostró “cómo se podía realizar el más maravilloso truco de magia de todos: Simplemente parando la cámara, añadiendo algo a la escena o quitando algo de ella, y luego arrancando la cámara de nuevo, hizo que las cosas simularan aparecer y desaparecer”²². Aunque no son los únicos, los Lumière y Méliès son los principales representantes de las dos tendencias básicas de la historia del cine: la realista y la fantástica.

²⁰ Historia del guión [En línea] Santiago de Chile, 2001. [Citado el 18-05-004]. Disponible por Internet: <http://members.tripod.com/iberaz/historia/comienzos>

²¹ BRUNETTA, Gian Prieto. Nacimiento del Relato Cinematográfico. Barcelona: Ediciones Cátedra, 1987. p. 37.

²² Historia del cine [En línea] Buenos Aires, 2004. [Citado el 18-05-004]. Disponible por Internet:: <http://www.todocine.com/info/historia/prin.html>

Figura 4. Viaje a la luna (1902)



Viaje a la Luna (1902) [En línea] Santiago de Chile, 2001 [Citado el 05-04-004]. Disponible por Internet: <http://www.todocine.com/info/historia/prin.htm>

Cineastas ingleses y franceses como Cecil Hepworth, James Williamson y Ferdinand Zecca realizan edición de las imágenes grabadas, con un movimiento rítmico que podían hacer un tratamiento del espacio y el tiempo. Las primeras películas graban escenas reales filmadas en exteriores o representaciones en interiores, estos son los dos “camino dominantes en la historia del cine: grabar la vida o dramatizar la vida”²³. Son los inicios de la narración del cinematógrafo una manera de contar historias y sobre todo, de que el invento deja de ser sólo eso, sino una herramienta de entretener y llevar un mensaje al público.

2. 2. 3. 3 Comienzos del guión y gagmen: Es realmente en Estados Unidos que el cine inicia una incipiente industria de realización y comercialización. Son los westerns y las películas cómicas las temáticas manejadas en las películas en los primeros 30 años del siglo XX, hasta la aparición del cine sonoro.

El productor norteamericano Thomas Haper Ince es quien a partir de 1912 “exigió a sus directores unas normas en las que imponía el guión perfeccionista,

²³ Ibíd; p. 35.

elaborado hasta el detalle. Así se fue imponiendo el primer guión y ganando prestigio el oficio de los guionistas”²⁴.

La razón por la cual éste productor exigía un guión a sus directores era por el número tan alto de películas a realizar como respuesta a la creciente demanda de las salas, ésta manera escrita de plasmar las historias a grabar facilitaba su trabajo. Thomas Harper Ince “introdujo el sistema de unidades, en el que la producción de cada película estaba descentralizada —se trabajaba por obra—, con lo que se podían hacer simultáneamente varias películas, cada una de ellas supervisada de principio a fin por un jefe de unidad —un productor ejecutivo— que dependía a su vez del jefe del estudio”²⁵.

En el caso de las grandes productoras de Hollywood, especialmente las películas cómicas, es la figura del gagmen, “guionista especialista en gags, quien pensaba las escenas y chistes visuales que permitían el rodaje”²⁶, quien realizaba la labor de escribir, pensar, desarrollar y poner en escena la historia, en este caso siempre cómica y muda. Para Griogori Kosintsev “Gag es un modo de pensar distinto, una confusión entre causa y efecto; una metáfora hecha realidad, una realidad hecha metáfora”²⁷. Fue Búster Keaton el primer gagmen, casi simultáneamente que Charles Chaplin, quien era su propio gagmen, actor y director.

2. 2. 3. 4 Nacimiento del lenguaje cinematográfico: D.W. Griffith es quien en 1916, “no escribía ni una línea de sus guiones, y películas como “Intolerancia”, se llevó

²⁴ Historia del guión [En línea] México DF, 1998 [Citado el 27-03-004]. Disponible en Internet: <http://www.aulacreativa.org/cineducación/guionhistoria.htm>

²⁵ Historia del Cine: [En línea] México DF, 2004. [Citado el 27-03-004]. Disponible en Internet : http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761567568_2/Historia_del_cine.html

²⁶ Ibíd; p. 24.

²⁷ Los Gags: [En línea] Madrid, 2004. [Citado el 27-03-004]. Disponible en Internet: <http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2004/marzo/literaria/kiobionice/>

directamente de la cabeza del director al rodaje y montaje”²⁸, quien con sus propias manos transformó tanto el arte como el negocio del cine.

Figura 5. Griffith



Griffith [En línea] México, 1998 [Citado el 05-04-004]. Disponible por Internet:
<http://www.aulacreativa.org/cineeducación/guionhistoria.htm>

Las posibilidades existentes a la época entre grabar en exteriores e interiores, son categorías espaciales que dinamizan los signos cinematográficos, ampliando ciertas perspectivas. “Intolerancia aparece como el intento más ambicioso de saturar todas las posibilidades combinatorias de las relaciones espaciotemporales que realizan dialécticamente esta dinámica”²⁹. Griffith realizó 400 cortos aproximadamente entre 1908 y 1913 con Biograph, desarrollando y descubriendo técnicas que posibilitaban la narración de historias con base a las imágenes en movimiento, manipulando el espacio y el tiempo. Detalles como el simbolismo visual y la iluminación atmosférica irrumpieron una nueva manera de hacer cine.

Recurrió a temas increíblemente variados: retomando a escritores como: Alfred Lord Tennyson, Leon Tolstoi, Guy de Maupassant, y Edgar Allan Poe. En los años que estuvo en la

²⁸ ²⁸ Historia del guión [En línea] México DF, 1998 [Citado el 27-03-004]. Disponible en Internet:
<http://www.aulacreativa.org/cineducación/guionhistoria.htm>

²⁹ BRUNETTA, Gian Prieto. Nacimiento del Relato Cinematográfico. Buenos Aires: Ediciones Cátedra. 1987. p. 37.

Biograph, su mayor logro fue el asimilar los experimentos de otras escuelas y realizadores, y lograr sintetizarlos en un sistema dramático de montaje³⁰

Así que Griffith conjuga una exploración indefinida de los exteriores conquistando los términos espaciales y una aproximación del hombre de las grabaciones en interiores conquistando lo temporal, “de lo concreto a lo abstracto, de la síntesis al análisis”³¹. “El Nacimiento de una Nación” de 1915 con una duración de 3 horas hace pasar de moda los cortos de 10 minutos, obligando a los cineastas a innovar en la técnica y en el desarrollo de las historias.

2. 2. 3. 5 Cine Sonoro: los diálogos: En los comienzos, la película consistía en una cinta de celuloide en la que se registraba la fotografía. Ésta era la película muda. Con la invención del cine sonoro, se agregó una segunda banda, paralela a la primera, esta banda registraba el sonido.

“Es bueno que el cine mudo se haya inventado antes que el sonoro. El que los cineastas pioneros tuvieran que progresar sin sonido demostró que se podía progresar sin ayuda del diálogo”³². Ayudado por unas pocas leyendas el cine de los comienzos pudo hacer inteligible un relato silenciosamente. En consecuencia los medios de expresión que yacen en la cinta filmada alcanzan la expresividad suficiente para narrar.

³⁰ Lenguaje Cinematográfico [En línea] México DF, 2004 [Citado el 27-03-004]. Disponible en Internet:
http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/luces_de_la_ciudad/Memorias/clasicoscm/griffith/griffith.htm

³¹ BRUNETTA, Gian Prieto. Nacimiento del Relato Cinematográfico. Buenos Aires: Ediciones Cátedra, 1987. p. 37.

³² ROMANGUERA, J.; RIAMBAU, E.; LORENTE, J. El cine en la escuela, elementos para una didáctica. Madrid: Editorial EUMO, 1986. p. 140.

La cámara registra decorados, accesorios, objetos y actores y estos elementos se pueden mostrar bajo luces diversas. Exceptuando algunas leyendas, la película muda no tenía otra forma de expresión; por lo tanto estos elementos eran capaces de revelar la información suficiente.

Un malentendido que existe es el de considerar el cine mudo como un mal menor, previo a la aparición del sonoro en el año 1927, pero históricamente los hechos se produjeron de una forma muy diferente. Casi paralelamente, en los primeros años del cine, Edison había ensayado ya la posibilidad de sonorizar las imágenes. Pero el hecho de que empresas como la Western Electric o la AEG adquirieran prematuramente las patentes y las ocultasen, condicionó la progresiva evolución del cine mudo en un sentido unidireccional. Se desconoce con exactitud si, en cierta manera, este hecho fue la causa de las sucesivas innovaciones aportadas por Griffith en el terreno de la planificación o por Porter y Einstein en el montaje.

En la producción del año 1928, sólo se hizo un diez por ciento de films relativamente interesantes, los mismos que se produjeron inmediatamente de la implantación definitiva del sonoro. Así pues el sonoro no cortó con la brillante producción estética de finales de los años veinte; simplemente implicó un cambio de normas estéticas que bien asimiladas y aplicadas, no tardaría en dar resultados excelentes.

Lógicamente, después de tantos años de experiencia, el cine mudo tenía unas normas muy bien definidas. “Para indicar que sonaba un timbre, por ejemplo, se yuxtaponía el plano que mostraba el dedo sobre el interruptor con el que mostraba el percutor golpeando la campana”³³. Si el guión lo requería, los intertítulos molestos a efectos de montaje, proliferaban y, a veces, como en

³³ Ibíd; p. 104.

algunos films de Einstein, incluso tenían un papel dramático por su composición gráfica.

Así pues se comprende que algunos sectores, muy directamente implicados en el cambio, protestasen por las nuevas normas. En primer lugar, los interpretes, porque les representaba la incorporación de una voz que no siempre estaba en consonancia con su físico. Entre directores e intelectuales hubo diversidad de opiniones. Cultivadores de la pantomima, como Chaplin, se opusieron visceralmente hasta finales de la década de los años treinta. Afirmaban que no habían hecho otra cosa más que destruir el arte más antiguo del mundo: el arte de la pantomima. “Están aniquilando la gran belleza del silencio;(…) Están desmontando el actual edificio del cine. El cine la pantalla es pictórico, imágenes (...), Mi fe es el cine mudo, cine integro (...) la esencia del cine es el silencio”³⁴.

Figura 6. Charles Chaplin



Charles Chaplin [En línea] México DF, 2004[Citado el 21-03-004]. Disponible en Internet: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/cahrleschaplin.htm

En cambio hombres de formación más intelectual, como los soviéticos Einstein, Pudovkin y Aleksandrov, ponderaron más las palabras advirtiendo el peligro que

³⁴ CHARLES CHAPLIN, de una entrevista a Gladys Hill en el Motion Pictures Herald Magazine (New York, 1928), reproducida en Textos y Manifiestos del Cine. Nueva York, 1985. p. 179 -181.

comportaban algunas aplicaciones del sonoro: “Una concepción falsa de las posibilidades de este descubrimiento técnico puede no sólo afectar desfavorablemente al desarrollo del cine como arte, sino también aniquilar su actual riqueza expresiva”.³⁵

Desde diferentes puntos de vista, como las de Béla Balázs, calificaron el descubrimiento del sonoro como catastrófico; otros, como Siegfried Kracauer, optaron por la vía de la lógica: “la vida real está llena de sonidos; por lo tanto, un cine totalmente silencioso es desconcertante”³⁶.

Un hombre, aparentemente desvinculado del cine como George Bernard Shaw, aportó una definición que se cree acertada:

“Me atrae el sonoro y creo en él. La ópera, el drama, todo el espectáculo teatral pueden ser llevados a la nueva pantalla en el momento en que se cumplan estas condiciones: que haya nuevos interpretes, una nueva generación y que todos los inventores de máquinas sonoras, tan pronto como hayan demostrado la eficacia de su invención sean ahogados, quedando así excluidos por siempre de los estudios, cuando se estén utilizando sus aparatos”³⁷

En el principio del cine sonoro, las ruidosas cámaras debían ser insonorizadas detrás de las mamparas de aluminio. Atractivas estrellas de cine mudo perdían todos los encantos cuando tenían que hacer sentir voces desagradables; los micrófonos ocultos en la ropa o en el decorado captaban sonidos de ambiente indeseables y lo que es más importante; la explotación masiva del sonoro conducía inevitablemente a su aplicación en el género “musical”, que en los

³⁵ Ibíd; p. 103.

³⁶ ROMANGUERA, J.; RIAMBUA, E.; LORENTE, J. El cine en la escuela, elementos para una didáctica. Madrid: Editorial EUMO, 1986. p. 107.

³⁷ Ibíd; p. 104.

primeros momentos se limitaba a filmar números de revista teatral a pie de escenario. El lenguaje cinematográfico volvía así a sus orígenes.

Esta situación de transición fue corta, y pronto la “reconversión industrial” de los estudios ofreció buenos resultados desde el momento en que imagen y sonido estaban condenados a entenderse por su propia naturaleza. Como dice acertadamente Marcel Martínez: “no se puede concebir un “instante” sonoro, porque el sonido está necesariamente en movimiento igual que la imagen; por esta razón, el sonido forma parte indiscutiblemente de la naturaleza profunda del cine”³⁸.

Para esta época se distinguían dos clases de guionistas: literarios y cinematográfico, el primero describía la historia en términos visuales y creaba la historia, el segundo la desglosaba en términos técnicos con secuencias y planos. Es de éste modo que se inicia otro oficio para los escritores: el de escribir para cine, el de ser guionista.

2. 2. 4 Géneros teatrales y cinematográficos: El género sirve para etiquetar los contenidos de un filme, caracterizando los temas y componentes narrativos que relacionan dicha película con otras encuadrables en un mismo conjunto. Esta forma tipificada de narrar hereda muchas de esas categorías de la literatura y el teatro.

En el cine como en la literatura, el teatro o como en cualquier otro arte, hay diferentes estilos y géneros. La historia cinematográfica demuestra que no es que se hayan creado nuevos o diferentes a los que ya existían y provenían del teatro,

³⁸ ROMANGUERA, J.; RIAMBAU, E.; LORENTE, J. El cine en la escuela, elementos para una didáctica. Madrid: Editorial EUMO, 1986. p. 104.

sino que ha habido modificaciones en el seno de los tradicionales y cambios en el lenguaje del cine.

Por lo común, suele identificarse como género cinematográfico un modo estereotipado de contar una película. Se trata de una fórmula con cualidades y personajes reconocibles, que permiten al espectador identificarse con ese relato y disfrutarlo en un grado aún más intenso, pues conoce las reglas que modulan desde la pantalla.

Al tratarse de una convención inteligible para los espectadores, los guionistas asumen los géneros como un modelo para ordenar los contenidos del relato. Resulta útil explorar los orígenes y evolución de los géneros más característicos como el terror, la comedia, la ciencia ficción etc; géneros que han prevalecido a lo largo de los tiempos provenientes del teatro y que son la base de los cinematográficos³⁹

Formas mayores:

Tragedia y Comedia, como los principales; además: drama, tragicomedia y auto sacramental.

Formas menores:

Entremés, Paso, Monólogo y Farsa

Teatro musical:

Ópera, Zarzuela y Zainete

2. 2. 4. 1 Tragedia: Género dramático tradicional, contrapuesto a la comedia. Es una obra de asunto terrible y desenlace funesto, en la que intervienen personajes ilustres o heroicos. La gran época de la tragedia corresponde a la Grecia y la Roma clásicas (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Séneca...), renaciendo luego en Inglaterra (Shakespeare) y en la Francia del Renacimiento (Corneille, Racine).

2. 2. 4. 2 Comedia: Género dramático tradicional, contrapuesto a la tragedia. Su desenlace siempre es placentero y optimista y su fin es conseguir a través de la risa del público, el reconocimiento de ciertos vicios y defectos, la crítica a determinadas personas e instituciones; el enredo y equívoco de las situaciones, son característicos de este género teatral cómico. Su plenitud la alcanzó en Grecia en el siglo V a.c. y sus autores más característicos fueron Aristófanes y Menandro.

2. 2. 4. 3 Drama: Género teatral, en que se representa una acción de la vida, mediante el diálogo de los personajes, que tratan cuestiones serias y profundas. Su origen remoto se encuentra en las fiestas de la vendimia, celebradas en honor de Dionisios, con bailes y danzas córicas ejecutadas durante las vacanales. Evoluciona progresivamente hacia el diálogo, al tiempo que se van articulando y diferenciando los géneros de la tragedia, la comedia y la sátira; alcanzando su madurez en el siglo V a.c.

Los primeros teatros griegos, son erigidos con un espacio circular, destinado a los desplazamientos de los coros y grupos de danzantes; en el centro del cual se sitúa el altar con la estatua de Dionisios. Tras la orquesta queda situada la escena y los espectadores son ubicados en un amplio hemiciclo dotado de gradas, para cuya construcción en muchas ocasiones es aprovechada la vertiente de una colina En cuanto a los contenidos de los dramas, Esquilo comenzará a representar historias

³⁹ La dramaturgia [En línea] Bogotá, 2004 Citado el 27-03-004]. Disponible en Internet : <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/pregfrec/gen>

de héroes, en tanto que el teatro que lo precedió, tan sólo se ocupaba de las figuras de los dioses; los principales son:

2. 2. 4. 3. 1 *Drama histórico*: el que tiene por asunto de su discurso a figuras, episodios o procesos históricos.

2. 2. 4. 3. 2 *Drama isabelino*: se desarrolla en Gran Bretaña, bajo el poder de Isabel I Tudor.

2. 2. 4. 3. 3 *Drama Lírico*: aquel en que la poesía y profundidad del texto, tienen preeminencia sobre la acción.

2. 2. 4. 3. 4 *Drama litúrgico*: gestado a lo largo de la Edad Media en España y Francia; su materialización está en los autos sacramentales.

2. 2. 4. 3. 5 *Drama de la pasión*: comúnmente se representa el día de Viernes Santo, al aire libre.

2. 2. 4. 3. 6 *Drama social*: Se preocupa por la dignidad del hombre y ensalza la lucha del proletariado.

2. 2. 4. 3. 7 *Drama satírico*: En el teatro griego, género bufo, en el cual los personajes principales son sátiros y faunos.

2. 2. 4. 3. 8 *Drama escolar*: actividades teatrales realizadas en las universidades europeas, durante los siglos XVI XVII.

2. 2. 4. 3. 9 *Drama abstracto*: El que en su desarrollo, no se atiene a la lógica de las acciones humanas convencionales; así el teatro del absurdo.

2. 2. 4. 4 *Tragicomedia*: Obra que participa de los géneros trágico y cómico. Tal es el caso de Anfitrión de Plauto, primer autor en utilizar esta denominación. Su desarrollo a partir del Renacimiento, alcanzó gran relieve en los siglos XVIII y XIX; como el melodrama y el drama romántico. El género se caracteriza por la

indiferenciación de la clase social a la que pertenecen los personajes - aristocracia y pueblo – y por la utilización de distintos lenguajes.

2. 2. 4. 5 Auto sacramental: Representaciones de episodios bíblicos, misterios de la religión o conflictos de carácter moral y teológico. Inicialmente representados en los templos o pórticos de las iglesias; el más antiguo es el denominado *Auto de los Reyes Magos*. Después del Concilio de Trento, numerosos autores, especialmente del Siglo de Oro español, escribieron autos destinados a consolidar el ideario de la Contrarreforma, se destacan: Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, etc.

2. 2. 4. 6 Entremés: Pieza teatral cómica, en un solo acto y de trama jocosa, surgido en España, en el siglo XVI; los entremeses eran representados en los intermedios de las jornadas de una obra. En el siglo XV, el término "entremés" se aplicaba en los festejos de cortes y palacios, a distintos torneos y danzas que se ejecutaban acompañadas de coros líricos.

2. 2. 4. 7 Paso: Pieza dramática de breve duración, asunto sencillo y tratamiento cómico, que antiguamente se intercalaba entre las partes de las comedias. El paso, denominado así por Lope de Rueda en el siglo XVI, está considerado como el precursor del entremés y se caracteriza por su lenguaje realista.

2. 2. 4. 8 Monólogo: Monodrama - pieza dramática interpretada por un solo actor, aún cuando en ella intervengan varios personajes; es un parlamento de extensión superior a lo habitual en los diálogos, pronunciado en solitario o en presencia de otros personajes.

2. 2. 4. 9 Farsa: Pieza cómica destinada a hacer reír. La diferencia entre la farsa y la comedia reside en el asunto; que en la primera al contrario que en la segunda, no necesariamente tiene que ser convincente o cercano a la realidad.

2. 2. 4. 10 Vodevil: Comedia aligerada con canciones y bailes, de carácter marcadamente frívolo, alegre y de asunto amoroso, con marcada intriga y enredo; muy popular en Francia en los siglos XVIII y XIX.

2. 2. 4. 11 Ópera: Representación teatral a lo largo de cuyo desarrollo, cantan los distintos personajes; en ella la acción dramática se conjuga con la intervención de la orquesta, danza, palabra, decorado y otros elementos. Conforme a su estilo y contenido, se puede hablar de ópera seria, bufa, idílica romántica, legendaria, etc. El origen de la ópera se sitúa en la Italia de finales del siglo XVI, cuando el músico Emilio Cavaleri y el libretista Laura Guidiccioni, estrenan *El Sático*, *La desesperación de Fileno* y *El juego de la ciega*, consideradas como las primeras piezas de este género.

2. 2. 4. 12 Zarzuela: Obra dramática y musical, en la que alternativamente se declama y se canta. Como género específicamente español, tiene sus orígenes remotos en la musicalización de distintos misterios y dramas. El creador fue Calderón de la Barca, con su pieza *El jardín de Farelina*, estrenada en 1648 y otros dicen que fue Lope de Vega con *La selva sin amor* de 1629; el hecho de que muchas piezas de este género fueran representadas en la casa de recreo denominada La Zarzuela que la familia real poseía en el Pardo, acabó por conferirle su nombre.

2. 2. 4. 13 Sainete: Pieza jocosa de corta duración - inferior a un acto - de carácter y argumento popular, en la que se ridiculizan los vicios y convenciones sociales; derivado del entremés y con o sin canciones.

2. 2. 4. 14 Género chico: Género teatral español, caracterizado por la sencillez de su argumento de escaso contenido, con un solo decorado y de menos de una hora de duración.

Como se dijo anteriormente, los géneros cinematográficos se derivan de los que han prevalecido a lo largo de la historia y que nacieron del teatro. Géneros teatrales como la comedia, el drama, la tragedia, la farsa son frecuentemente utilizados para desarrollar las historias cinematográficas

2. 2. 4. 15 Cine musical: Al referirse al género musical, se alude a todas aquellas producciones cinematográficas que incluyen canciones o temas bailables en una parte fundamental de su desarrollo dramático. El cine musical fue uno de los grandes lanzamientos de la industria Hollywoodense cuando surgió el cine sonoro.

Entre 1929 y 1930 surgió en Broadway, Estados Unidos, la comedia musical, género que atrajo rápidamente a los espectadores. Los productores le dieron mucha importancia al baile que acompañaba a las melodías, con temas que no tenían ninguna trascendencia; incluso, podían llegar a ser aburridos, pero la música era capaz de dar un giro al producto.

Algunas películas que lograron una buena acogida entre el público fueron *El desfile del amor*, *La viuda alegre* y *Melodía de Broadway*. Pero sin duda la comedia que marcó esta época fue *Cantando bajo la lluvia*. Dentro de las comedias musicales, una película que cautivó al público fue *El mago de Oz* (1939), dirigida por Víctor Fleming y protagonizada por Judy Garland, quien se convertiría en la primera artista musical de la década de los cuarenta.

2. 2. 4. 16 Ciencia ficción:

Tanto en la literatura como en cine e historieta, la ficción científica, ficción especulativa propone una versión fantasiosa de la realidad

Este género cinematográfico tuvo sus orígenes muchos años atrás, cuando apareció en pantalla uno de sus primeros precursores: *Flash Gordon*, una historieta

que como muchas fue llevada al cine y que trataba de un héroe de ficción que debía luchar contra los peligros de la humanidad. Más adelante, aparecería *El capitán maravilla* que con la palabra mágica Shazzam se convertía en un superhombre capaz de realizar importantes vuelos. Finalmente se tiene también como parte de este género a *Superman* y a *Batman* y *Robin*.

2. 2. 4. 17 El western: Desde un comienzo estas películas fueron más conocidas como de cowboys o vaqueros, aquellas que trabajaban del mundo del oeste norteamericano entre 1840 y 1900, con pistoleros, indios, trenes etc.

El padre de Western fue Edwin S. Porter, que en 1903 realizó *Asalto y robo de un tren*. A partir de 1914, este género se vio garantizado por la aparición de William S Hart, que en 1918 interpretó a Río Jim en la película *El hombre de los ojos claros*. Un Western considerado histórico fue *El caballo de hierro* (1924), de John Ford o la *Caravana de Oregon* (1923) de James Cruze; *Apache* (1954) de Robert Aldrich, fue un Western realista; *Emboscada* (1959), de Gordon Douglas fue tradicional y *A la hora señalada* (1952), de Fred Zinnemann, psicológico.

2. 2. 4. 18 Terror: Este género recurre a la fantasía y al miedo a través de personajes monstruos y sobrenaturales, como brujas, fantasmas, espíritus, demonios o vampiros. Comenzó con el expresionismo alemán y en la década del 30' acaparó las preferencias del público. Entre las producciones más famosas están *Drácula* (1931) con el actor Bela Lugosi, *Frankenstein* (1931), con Boris Karloff y *King Kong* (1933).

El cine de terror se sigue cultivando hasta hoy y tanto Drácula como Frankenstein han sido encarnados por decenas de actores a través del tiempo. A partir de 1970, este género se hizo más descriptivo y violento, con películas como *La noche de los*

muertos vivientes (1969); *El exorcista* (1973), protagonizada por Linda Blair, es considerado el filme más terrorífico de todos los tiempos, según los expertos.

2. 2. 4. 19 Cine épico de aventuras: El género de aventuras tiene como cualidad fundamental el sentido épico de su relato. Dicho de otro modo, toda película de estas características se fundamenta en una peripecia protagonizada por un héroe o conjunto de héroes.

Este género se mueve en un mundo heroico, de los combates, luchas y aventuras son algo de cada día. Predominaban las decoraciones, la acción y lo narrativo. Una de las características de este tipo de cine es que sus personajes abarcan todas las épocas históricas. En un principio fueron los productores italianos que se preocuparon de exaltar el pasado histórico de su país y, más tarde, los soviéticos hicieron lo propio con sus ideas revolucionarias. Principalmente se destacaron producciones como *Napoleón* (1926), de Abel Gance en el cine mudo. Ya en el cine sonoro están las series de *Tarzan*, que al igual que otros personajes ha sido caracterizado por un sinnúmero de actores. Sin embargo el más famoso fue Johnny Weissmuller y su compañera Maureen O'Sullivan, que personificaba a Jane.

Por otro lado está *Ben-Hur* (1959), de William Wyler, *Cleopatra* (1963), de estadounidense J.L. Mankiewicz; *Moby Dick* (1965), de John Houston y *El Cid* (1961), de Anthony Mann.

En lo que concierne a sus estrategias narrativas, el cine de aventuras suele buscar la máxima atención por parte de los espectadores y para ello prolonga situaciones peligrosas, poniendo en vilo su resolución.

2. 2. 4. 20 Melodrama: Si existe una categoría difícil de establecer en el cine, ese es la del melodrama. La razón es simple: Sus estrategias estilísticas y sus cualidades argumentales, (sentimientos desaforados, golpes de efecto en la línea dramática, redención de los personajes a través del efecto, preeminencia del estereotipo folletinesco), son aplicables a la inmensa mayoría de las películas existentes. En su origen teatral, el melodrama era un espectáculo en el cual los pasajes musicales y los diálogos se alternaban.

Se tiende a pensar que el melodrama cinematográfico es, simplemente, una película romántica de efecto lacrimógeno, en la que los personajes ven contrariados sus sentimientos. Pero es mucho más que eso, y aplicado al cine, el termino vendría a describir más que un género una forma de narrar basada en los giros súbitos de la acción, el juego simplificado de connotaciones morales y el resorte sentimental y apasionado que mueve a los personajes.

2. 2. 4. 21 Los gángsteres en el cine: Las principales características de este género son las historias de crímenes, detectives, gángster y ladrones, ambientadas en la década del 20 y del 30 en Estados Unidos. La primera filmación de este tipo que se realizó fue *Bajos Fondos* (1927) de Joseph Von Sternberg, en el cine mudo. *El pequeño César* (1931) de Mervyn Le Roy, provocó un escándalo de proporciones en Estados Unidos al mostrar tantos hechos delictuales juntos, ya que se creía que era una forma de avalar la delincuencia. Más adelante vendría *El enemigo público No 1* (1935), de John Ford; *Scarface* (1932) de Howard Hawks y *Ángeles con cara sucia* (1938), de Michael Curtis.

A partir de la década de los 40, el género Gangster comenzó a tomar un rumbo más policial, es decir, se ponía énfasis a la investigación de casos criminales. En 1941, se exhibió *El Halcón Maltés*, de John Houston, protagonizada por uno de los hitos de este género, Humphrey Bogart.

Entre las películas más famosas se encuentra *Bonnie and Clyde* en 1967 y *El Padrino* 1972, de Francis Ford Coppola, protagonizada por Marlon Brando y Al Pacino.

2. 2. 4. 22 Cine arte: Durante los años 30, las películas que se realizaron en Hollywood se preocuparon más que nada de resaltar la fantasía, por lo que otro sector se encargó de darle más al cine un toque de seriedad y realismo, así es como nace el cine arte, mayoritariamente europeo, con películas como la alemana *El ángel azul* (1930), de Josef Von Sternberg, que dio a conocer a Marlene Dietrich; o *La gran ilusión* (1937), de Jean Renoir, considerada una de las grandes películas antibélicas de la historia del cine.

Sin embargo este tipo de cine se trasladó a Estados Unidos, cuando un cineasta, escritor, director y actor. Orson Welles, sorprendió al mundo con su primer filme con nuevos encuadres, objetivos angulares y efectos de sonido, que ampliaron considerablemente el lenguaje visual del cine. *El Ciudadano Kane* (1941) es considerada por los críticos de cine como la mejor película de la historia cinematográfica.

2. 2. 4. 23 Animación: El cine animado es la filmación de dibujos o muñecos fotograma a fotograma. Los primeros en hacer este tipo de películas fueron los franceses Émile Reynaud y Émile Cohl, este último con el filme *Fantasmagorie* (1908), pero finalmente fue Walt Disney quien llenó de animación el cine, industrializando este género hasta nuestros días.

Walt Disney fue el creador de *Mickey Mouse* y en 1928 realizó la primera animación sonora: *La danza macabra*. En 1938 filmó la historia de *Blanca Nieves y los siete Enanitos*, considerada el primer largometraje del cine animado.

2. 2. 4. 24 Cine cómico: Junto al documental, el cine cómico es el más antiguo de toda la historia cinematográfica. Dado que el cine surgió a finales del siglo XIX en las barracas de feria, su primera intención fue sorprender al público con una oferta jocosa, festiva y atrayente. El modelo más atrayente para lograr ese fin era el teatro de variedades, y por ello la pantalla de aquel primer cine acogió los mismos estereotipos que ya funcionaban sobre el escenario, insistiendo en el carácter visual de aquellas humoradas propias del vodevil.

Los ejemplos en este sentido no escasean y permiten una clara catalogación de las intenciones de aquel primer cine cómico: un jardinero que pierde el control de su manguera y acaba mojado hasta los huesos, un conductor que hace lo que puede ante el descontrol de su vehículo o un transeúnte que se ve comprometido en medio de una persecución policial.

Suele citarse *El regador Regado* (1897) como el primer antecedente de este género que, en nuestros días, siguen practicando interpretes como el británico Rowan Atkinson, cuyo personaje más popular, *Mr. Bean* ha obtenido popularidad.

Peses a su continuidad, resulta inevitable identificar cine cómico y cine mudo, pues fue en el período anterior a la aparición del sonoro cuando el género alcanzó sus momentos de gloria. Entre las estrellas que triunfaron durante este período figuran Buster Keaton, Charles Chaplin “Charlot”, Laurel y Hardy, apodados como “el Gordo y el Flaco”.

2. 2. 4. 25 La comedia: Existe una sutil diferencia entre el cine cómico y la comedia. En líneas generales, el cine cómico propicia las situaciones hilarantes mediante acrobacias y convenciones visuales, y la comedia lo consigue por medio de efectos lingüísticos.

La comedia cinematográfica hereda de sus antecedentes teatrales el juego de palabras, las réplicas y contrarreplicas que llegan a la risa mediante el ingenio de los diálogos y situaciones.

Al tratarse de un género teatral con una larguísima tradición, la comedia se adaptó rápidamente al abanico de preferencias de los espectadores cinematográficos. Al igual que sucede con su vertiente escénica, la comedia acredita en el cine una actualidad satírica, bromista, burlesca, con una propensión más o menos marcada hacia el reflejo grotesco de las costumbres sociales. De hecho la comedia, proyecta el despropósito de ciertas convenciones, y en esta línea se fomenta en ella una línea v carnavalesca, que logra la comicidad por medio de una interrupción del orden establecido, poniendo de revés las normas y desintegrando los criterios de urbanidad para, al final del espectáculo, restituir el orden que antes fue alterado.

Pese a recurrir con frecuencia a los estereotipos, la comedia cinematográfica incide en la singularidad psicológica de sus personajes, con frecuencia derrotados por un cúmulo de situaciones que, por azar, logran superar. A imagen de su contrapartida teatral, también el cine de comedia asume diversas tendencias, como la farsa, el vodevil, el sainete y la comedia sentimental, que adapta a las convenciones de un lenguaje fílmico

Frente al dinamismo e impulso circense del cine mudo, la comedia cinematográfica opta desde sus inicios, por el diálogo ágil y el juego de los equívocos. En los años treinta, Mae West en *No soy ningún Ángel* (1933) y W.C. Fields personificaron la comedia pícara tanto en los escenarios como ante la cámara.

En el desarrollo de la comedia cinematográfica desempeñaron una función destacada el alemán Ernst Lubitsch, especialmente con *La viuda alegre* y *Ser o no ser* (1942) y el austriaco Billy Wilder, director entre los más grandes, con excelentes títulos como *Sabrina* (1954), *con faldas y a lo loco* o *El apartamento* (1960). De ahí por ejemplo, que el cine de los ochenta se caracterice por la presencia de cómicos procedentes de la televisión como Steve Martin, Eddy Murphy, Chevy Chase.

2. 2. 5 Guión cinematográfico: En los primeros tiempos de la invención del cine, una sensación de júbilo hizo suponer que esta forma libre de narrar era un arte de ilimitada libertad. Se podía ir a todas partes con la cámara: se podían traer vías férreas a la pantalla; filmar batallas, barcos, minas de carbón; hacer películas largas o cortas; adaptar novelas, obras de teatros y cuentos, epopeyas y dramas. En escasas ocasiones se reconocía que el cine podía tener su propia forma, imponiendo sus propias restricciones artísticas a la imaginación del creador.

Hasta los años veinte la mayoría de los films de argumento eran versiones esquematizadas de obras literarias, teatrales, en las primeras décadas del cine más que de guionistas se tendría que hablar de adaptadores, los cuales solían redactar también los carteles explicativos.

A medida que los cineastas del período mudo iban consiguiendo el máximo dominio del lenguaje fílmico, los discursos se iban haciendo más expresivamente visuales y los carteles se iban esquematizando cada vez más, hasta desaparecer incluso en algunos casos.

Así, con la necesidad de estructurar los films visualmente y no por medio de la excesiva ayuda de los carteles, el trabajo del guionista se fue concretando. Con la

aparición del cine sonoro y, en consecuencia, de los diálogos, su status se consolidó definitivamente.

Aun tratándose de un documental la presencia del guionista también parece insustituible. No importa que se trate de reportaje, de un film científico o de cualquier forma de cine aplicado; el que haya un hilo argumental, del tipo que sea, obliga a disponer de un guión que evite caer en las mismas trampas de desorden y de pérdida de dirección que puede sufrir un film argumental sin guión.

Desde el punto de vista histórico, para reproducir la realidad visual, el hombre utilizó primero la pintura, después la fotografía y, por último el cine. Fue una carrera técnica que partiría de la tela y de los pinceles para evolucionar hacia la emulsión fotográfica y al final, el movimiento de unas imágenes en una continuidad visual.

Las características técnicas del hecho cinematográfico, por naturaleza propia y pasando de los aparatos primitivos hasta los más sofisticados formatos de video contemporáneos, han limitado la reproducción de las imágenes a una proyección, una pantalla, y una duración determinada. Esta situación es pues totalmente diferente de la de la pintura o de la fotografía, en las que una simple copia permite un acceso inmediato a la totalidad de la obra.

A parte de los hermanos Lumière, que actuaron con criterios científicos, los demás pioneros Méliès, Edison, etc, vieron el cine como un espectáculo de barraca de feria del que en principio quedaban excluidos elementos culturalistas como la pintura. Por otra parte la fotografía era el precedente inmediato contra el que se había luchado para obtener el paso decisivo del movimiento, y parecía pues un recurso de mal gusto el hecho de adoptar los códigos lingüísticos del “pariente pobre”. Así como dice Román Gubern, “el cine, en su nacimiento se

encontró con la ausencia de unos criterios estéticos y los suplió con la tradición prestada por otros medios expresivos, en especial el teatro, el ilusionismo y la literatura”⁴⁰.

En un principio el cine de la “barraca de feria” se interesó más por la exploración del invento de las “imágenes en movimiento” que por el desarrollo de sus propiedades expresivas, que lo diferenciaban de otras artes visuales como por ejemplo el movimiento, la animación, la dimensión temporal y espacial que no tienen ni la pintura ni la fotografía.

Y precisamente son esas propiedades expresivas que hacen que el cine tenga el poder de hacer llorar, reír, hacer sentir al espectador simpatía u odio, de llenarlo de pena u horror. Griffith, frente a esto afirmaba:

“Una buena película es aquélla que haga el olvidar al público de su problemas. Una buena película también, tiende a hacer pensar un poco a la gente, sin hacerles sospechar que están siendo incitados a pensar. En un sentido, casi todas las películas son buenas: en el sentido en que muestran el triunfo del bien sobre el mal”⁴¹.

Lo increíble de todo es que esta comunicación puede establecerse aún después de años de haberse realizado la película y generaciones y generaciones de auditorios de distintas clases de gente pueden experimentar las mismas emociones. Esto hace pensar en que seguramente, aparte del relato, son las leyes, reglas o estructuras las que posibilitan este hecho.

⁴⁰ ROMANGUERA, J.; RIAMBAU, E.; LORENTE, J. El cine en la escuela, elementos para una didáctica. Madrid: Editorial EUMO, 1987. p. 104.

⁴¹ MELGAR, Tomás. El oficio de escribir cine y televisión. Madrid: Editorial Fundación Antonio de Lebrija, 2000. p. 20.

Es así como una de las cosas que se debe tener en cuenta para que el cine pueda lograr despertar esas emociones en el espectador es la creación de un buen guión, bien estructurado, pues éste es una herramienta de trabajo muy importante en la realización de una película, la base sobre la que se construye, los papeles que se reparten en un equipo para que todos sepan lo que tienen que hacer y a los actores para que sepan qué tienen que decir.

Un guión cuenta una historia con palabras sobre papel y partiendo de él, se hace una película que cuenta esa historia con imágenes y sonidos, por tal razón el mejor guión no es aquel que procure una mejor lectura, sino aquel que describa las imágenes y sonidos necesarios para contar la historia.

Para escribir un guión no existe un solo método. Algunos guionistas prefieren conocer el final de las historias antes de poner una palabra sobre el papel; otros, necesitan no conocer el final para avanzar en la historia sorprendiéndose a sí mismos, otros, como Billy Wilder comienzan a rodar la película sin tener el final escrito y esperan que éste se desprenda de la propia película, de la química entre los personajes etc, pero este parece ser un lujo que sólo algunos guionistas pueden permitirse.

Una historia puede contarse en orden cronológico como *“Lo que el viento se llevó”* o *“El ladrón de bicicletas”* o a través de flash backs y saltos en el tiempo como *“Ciudadano Kane”* o *“Carlito’s Way”* de Brian de Palma. Hay incluso quienes la han contado al revés; es decir empezando por el final y acabando por el principio.

La historia puede también desarrollarse en tiempo real, como *“La soga”*, o abarcar medio siglo, se puede contar desde el punto de vista de un personaje, como *“Annie may”*, o desde varios puntos de vista como *“Eva al desnudo”*. Incluso se puede contar desde el punto de vista de un muerto, como *“Sunset Boulevard”*.

Suele decirse que un buen guión es aquel en el que aquello que le pasa al personaje central modifica la historia. Esta es según Robert Towne una de las más importantes diferencias entre escribir para el cine y escribir para la televisión. “En la televisión hay que dejar al personaje igual como estaba al principio, para el siguiente episodio. O sea, que la ficción televisiva consiste en que pase algo pero, a fin de cuentas, no pase nada”⁴².

Pese a que la mitología da al guión y al guionista el papel de víctimas, no siempre los guiones se estropean en el proceso de convertirse en película, aunque desde luego es mucho más fácil estropear un guión que mejorarlo. El guión está hecho para ser recreado, reinterpretado, no sólo por el director, sino por cada uno de los actores, por el fotógrafo, por el decorador, el músico etc. Hasta que el guionista no hace su trabajo, nadie más tiene trabajo.

Un guión es como una criatura que cobra vida propia. Está llamado a ser el embrión de un proyecto ya que es la base. “Es difícil que un director pueda conseguir una buena película si parte de un guión mediocre y, por el contrario, se está bastante avanzado si el guión con el que trabaja es suficientemente sólido; así mismo un mal director puede estropear un buen guión, pero ni el mejor director salvará un mal guión”⁴³. Sin duda esta herramienta debe tener la suficiente capacidad evocativa como para iluminarle la escena al director.

Dentro de lo difícil que resulta establecer los criterios que deben aplicarse a una historia para la realización de un guión en este trabajo investigativo se intenta explorar los elementos que lo hacen convertirse en una película que cautive al público y que, durante dos horas, la sumerja en un mundo propio, devolviéndole

⁴² MELGAR, Tomás. El oficio de escribir para cine y televisión. Madrid: Editorial Antonio de Nebrija, 2000. p. 122.

después con la sensación de haber “vivido” algo que realmente ha merecido la pena.

Para ello hay que tener en cuenta que un guión funciona en su conjunto. No se puede cambiar una parte de él sin desequilibrar el resto, parte importante de escribir un buen guión está en encontrar una estructura sólida que soporte la historia; es decir, construirla de algún modo que adquiera forma, esté bien centrada, tenga impulso y sea clara, en otras palabras, facilitar que el espectador se meta en la historia y se vea envuelto en ella hasta el final. Esto es lo que significa construir la historia de forma dramática.

La composición dramática, casi desde los comienzos del drama, ha tendido siempre hacia la estructura en tres actos. Tanto en la tragedia griega, como en las obras Shakespeare (en cinco actos), en una serie de televisión (en cuatro actos), o en un telefilm (semanal en siete actos), se puede observar siempre la misma estructura básica en tres actos: principio, medio y final o planteamiento (set up), desarrollo (development), y resolución (resolution).

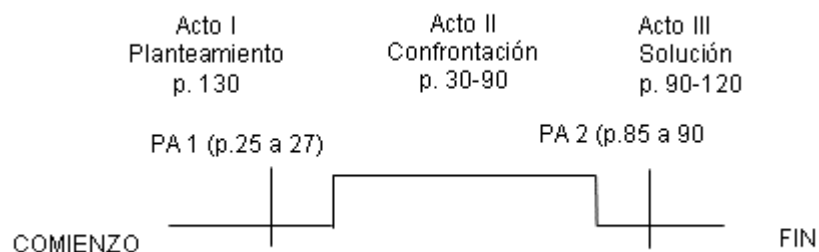
En la mayoría de las obras de teatro, esta estructura es muy clara: el telón cae después del primer acto mostrando el final del planteamiento de la historia; vuelve a caer después del segundo acto dando por terminado el desarrollo y a continuación, en el tercer acto, se construye el clímax y la resolución final.

⁴³ SEGER, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Buenos Aires: Ediciones RIALP, 1997. p. 15.

Aunque las películas de cine no tienen interrupciones, también se apoyan en una estructura en tres actos, que ayuda a centrar la historia y a hacerla avanzar. El norteamericano Syd Field, la autoridad mas reconocida entre los autores de manuales de escritura de guiones, establece unas normas para la escritura de éstos por las que se considera que cada página de un guión equivale a un minuto de proyección en pantalla, de lo que puede decirse que debe trabajarse con un promedio de unas 120 páginas por guión.

El paradigma de Syd Field no es un artefacto teórico, sino un modelo, un esquema conceptual mediante el cual es posible “armar” un guión. De acuerdo con dicho modelo, un guión clásico se divide en los siguientes tres actos: Un Primer Acto, o Presentación, un Segundo Acto o Confrontación y un Tercer Acto o Resolución. Las articulaciones entre actos, están constituidas por los llamados puntos argumentales o plot points. La estructura propuesta por el paradigma de Field suele ilustrarse con un gráfico como el que sigue:

Figura 7. Estructura del guión



Estructura del guión [En línea] Madrid, 2000 [Citado el 21-03-004]. Disponible en Internet: <http://www.lapaginadelguion.net/instru.htm>

En el modelo tripartito se utiliza las primeras 30 páginas como planteamiento de la historia, las siguientes sesenta páginas equivaldrán al segundo acto o nudo y las treinta últimas páginas serán de resolución, el tercer acto. Cada acto tiene un enfoque diferente. El plazo de un acto al siguiente suele llevarse a cabo con una acción o suceso llamado punto de giro.

2. 2. 5. 1 La estructura de un guión: A pesar de que a lo largo de la historia del cine existen ejemplos de autores que han organizado el pensamiento artístico cinematográfico desde una perspectiva liberada de ataduras, resulta innegable que en todos los procesos de la creación fílmica predominan una serie de normas técnicas que establecen un sistema unificado que limita las alternativas.

La elaboración de las historias fílmicas está muy condicionada por esas reglas de causalidad narrativa, motivaciones psicológicas de los personajes de cara a la superación de los obstáculos y la consecución de los objetivos. Paralelamente, el material narrativo de una película está representado con la estructura anteriormente nombrada de los tres actos, pues se pueden tener personajes muy buenos, que vivan una buena y original historia y expresen diálogos ingeniosos con muy buen contenido, pero si el guión carece de estructura o está defectuosa, se corre un muy alto riesgo de que la película salga mal.

Cada elemento de esta estructura tiene un propósito diferente. El planteamiento tiene una finalidad distinta a la del segundo punto de giro. El desarrollo del primer acto es diferente del desarrollo del segundo. El ritmo del tercer acto es normalmente más rápido que el de los otros dos.

Según Doc Comparato, brasilero y estudioso del guión, todo guión se compone de tres elementos especiales: *Logos*, el discurso sustentado en la palabra, la organización verbal del guión; *Pathos*, el drama, la acción convertida en conflicto y

que genera los acontecimientos y *Ethos*, el significado último de la historia, lo que se quiere decir el motivo último con el que se escribe, las preguntas y las respuestas.

A la hora de construir un guión estructuralmente sólido, se debe contar también con tres soportes básicos: la premisa, el argumento y los personajes. Aunque alguna gente crea que la construcción dramática es lo único importante, la verdad es que ésta sin un buen relato es como una obra vacía. Otros desprecian la construcción dramática pues la consideran artificial y piensan que el relato es lo importante. Pero el relato sin construcción dramática es caótico, por esto es importante que estos elementos estén adecuadamente estructurados.

Para la exploración de estos soportes esenciales en la construcción de un guión las investigadoras tomaron como base el libro de Tomás Melgar, estudioso del guión y autor del libro “El oficio de escribir cine y televisión”.

2. 2. 5. 1. 1 La premisa: Dentro de este elemento básico que conforma la obra dramática está el tema y el mensaje, el punto de partida y la meta final, el vector que marcará el camino que se debe seguir al desarrollar la narración.

En la premisa el tema presta sustancia y materia. El tema es de lo que trata la historia. Acerca de esto, Aristóteles afirmaba que no había más que dos temas fundamentales: los de carácter físico, propios de la tragedia y los de carácter intelectual, mental, propios de la comedia.

Se dice también, que todas las historias ya han sido contadas pues como afirmó Platón las nuevas narraciones no son sino una forma peculiar, actualizada, de recrear los viejos temas y que esa actualización y esa peculiaridad creativas son lo que las hace nuevas distintas y originales. “Ha llegado a establecerse que sólo

existen menos de treinta y siete argumentos y que todas las historias son variantes de ellos”⁴⁴. Entre los temas más comunes están:

- ♦ La sangre derramada clama venganza
- ♦ El amor entre los hijos de dos familias que se odian
- ♦ El amor salva al amado
- ♦ La búsqueda de la propia identidad
- ♦ La búsqueda de un tesoro
- ♦ De un amor que salta las barreras sociales.
- ♦ Ansia de poder
- ♦ Triángulo amoroso
- ♦ Rescate
- ♦ Huida
- ♦ Resolución de un enigma
- ♦ Rivalidad entre buenos y malos

El mensaje, segundo componente de la premisa y como el tema, debe ser expresado de forma que los espectadores lo entiendan de la misma manera que el autor.

Toda acción humana tiene o debe tener un propósito, así no sea de manera consciente, y con mayor razón las que se refieren a la comunicación.

Sin embargo, son muchas las películas que no han sido escritas o producidas con el propósito concreto de transmitir un determinado mensaje. Se quiere contar una

⁴⁴ MELGAR. Tomás. El oficio de escribir cine y televisión. Madrid: Editorial Antonio de Nebrija, 2000. p. 34.

historia y conseguir con ello algún tipo de reconocimiento. Aun en ellas, si no son un puro ejercicio lingüístico o un vacío sin sustancia, si son obras consistentes, bien construidas, es posible encontrar una enseñanza que se desprende de lo que el autor relata, un mensaje como se puede ver en una historia como Romeo y Julieta cuyo mensaje podría ser que un verdadero amor va más allá de la muerte o el Quijote con el mensaje de que una verdadera pasión puede vivirse más allá del plano de lo real. De esta forma toda obra narrativa debe tener una premisa bien formulada. El mensaje puede ir implícito en el tema y son ambos los que conforman la premisa.

El tema es la brújula que guía en la construcción de la trama. El mensaje orienta en el manejo de las emociones y guía en la construcción de los personajes. Como el tema, el mensaje es una buena sinopsis de la obra, por eso sirve para orientar al guionista en el complejo mundo de las emociones que mueven a los personajes.

Un tema sin mensaje no sirve como premisa por inconcreto; un mensaje sin tema no lo es porque le falta la sustancia, la materia. Cuando ya se cuenta con el tema y el mensaje que conforman la premisa se puede planear la historia argumental.

2. 2. 5. 1. 2 El argumento: Aunque la Real Academia defina historia como “Relación de cualquier aventura o suceso o narración inventada”, para diferenciarla del argumento, se debe entender historia como el contenido narrativo y considerar que el argumento es “la relación de ese contenido narrativo, la narración inventada”. La historia es la sustancia con la que se confecciona el argumento. La trama por su parte es “la forma en que se ordena la historia en el argumento”. El conjunto de esa historia-sustancia y esa trama-forma constituyen el argumento.

La narración de toda obra dramática debe articular estos elementos por lo tanto tema y mensaje dan origen a la premisa, el tema está en el origen de la historia, el mensaje orienta la trama y la premisa genera, condiciona y articula el argumento.

La historia narra un conjunto lineal de sucesos reales o imaginados y la trama dota a esa historia de una estructura narrativa. Es la forma peculiar en que un determinado autor cuenta esa historia o un fragmento de ella. En palabras de Luis Tomás Melgar :

“En la trama, el autor maneja los distintos fragmentos que componen la historia de la misma forma que un montador de cine o un editor de televisión los distintos planos que se han filmado o grabado en la fase previa de la producción, de esta forma ajustar la trama es montar o editar en el papel”⁴⁵

Unas de las características esenciales para que una historia interese al espectador son: Que intrigue desde el principio, que mantenga el interés durante todo el relato, e idealmente de una forma creciente y progresiva; que sorprenda al final, que esté dotada de humanidad, que esté desarrollada con la mayor claridad posible, que sea capaz de seducir, que tenga raíces, que surja de un lugar.

2. 2. 5. 1. 3 Los personajes: Hay muchos guiones que no funcionan, como embarrados, pantanosos, a veces por un problema de una historia confusa, inconsistente o mal estructurada. Otras veces, sin embargo, el problema está en los personajes. Quizá es que hay demasiados que no tienen una función clara. Pueden ser, incluso, personajes muy atractivos, pero innecesarios para el desarrollo de la acción.

⁴⁵ MELGAR, Tomás. El oficio de escribir cine y televisión. Madrid: Editorial Nebrija, 2000. p. 68.

Si es así comienzan a estorbarse unos a otros y enmarañan la historia y llega un momento en que el espectador no sabe en quién concentrarse o a quién seguir. En la mayoría de los casos se ven de tres a cinco personajes, que suelen incluir al protagonista, al antagonista, al interés romántico, y quizá uno o dos personajes adicionales de apoyo.

En cada película, todo personaje debe tener un papel esencial para representar, debe contribuir a algo específico. Pueden dividir las funciones de los personajes en cuatro categorías: personajes principales, personajes de apoyo, personajes que añaden una dimensión específica y personajes temáticos; aunque en muchas ocasiones un mismo personaje pueda desarrollar a la vez funciones diferentes, cada función debe quedar claramente establecida.

2. 2. 5. 1. 3. 1 Personajes principales: Los personajes principales “hacen” la acción. Son los responsables de conducir la historia. La película se centra en torno a ellos, proporcionan el conflicto principal y son lo suficientemente interesantes para mantener a espectador atento durante dos o tres horas

Él es a quien se supone que el espectador debe seguir, con quién se debe identificar, conectar, con quien crear empatía. Casi siempre se trata de una figura positiva, sin que esto signifique que sea perfecto o que no cometa errores.

Todo protagonista necesita la oposición de alguien que proporcione conflicto dramático. Esta figura es el antagonista. Por lo general el antagonista es la persona que se enfrenta al héroe.

El protagonista tiene por lo general un interés romántico, alguien de quien se enamora. Este personaje sirve además para que el protagonista adquiriera mayor volumen o dimensión. Normalmente el interés romántico es el medio por el que el

personaje principal se transforma. Si ese personaje no se desarrolla la historia puede perder volumen y los personajes profundidad.

2. 2. 5. 1. 3. 2 Papeles de apoyo: Los personajes no pueden atravesar solos la historia. Necesitan ayuda y apoyo para alcanzar sus metas. Necesitan personajes de apoyo que están con ellos o contra ellos: personajes que les inciten a tomar una decisión, que se les enfrenten, o que les animen.

Una de las funciones de los personajes de apoyo es la de confidentes. Es frecuente encontrar al confidente en obras de teatro, especialmente en aquellas comedias Inglesas del siglo XVIII, donde la doncella solía recibir los más profundos y escondidos secretos de la heroína. La heroína confía en la confidente y le cuenta sus amores, sus temores y preocupaciones.

En el cine, el confidente es por lo general, un personaje mucho menos interesante. No tendría por qué ser así pero infortunadamente el confidente está concebido de forma habitual como el personaje en quien el protagonista “confía”, en lugar de aquel a quien el protagonista se revela. Así se provoca un exceso de diálogo que va en detrimento del buen drama.

Algunas veces el confidente se utiliza de excusa para dar información al público. Como resultado, las escenas con el confidente suelen empantanarse, llenas de discursos interminables. Se emplean como una oportunidad para decir todo aquello que parece difícil mostrar dramáticamente.

Pero el confidente no tiene por qué ser aburrido. Hay que pensar en él como el personaje a quien el protagonista se da a conocer, un personaje lleno de confianza, ante quien el protagonista puede mostrarse como realmente es. En lugar de hablar y escuchar, el confidente puede proporcionar al protagonista la

ocasión de llorar, reír o ser vulnerable, revelando así otros aspectos de su carácter.

Existen también pequeños papeles de apoyo cuya función principal es manifestar el prestigio, poder o importancia del protagonista o del antagonista. Su función principal es proporcionar masa y peso.

2. 2. 5. 1. 3. 3 Personajes que añaden otra dimensión: Si una historia fuera completamente lineal, y el protagonista alcanzara su meta con la mínima ayuda de uno o dos catalizadores, la película perdería bastante interés. Hay siempre algunos personajes que proporcionan otra dimensión y a la historia y a los personajes principales. Esto no quiere decir necesariamente que estos personajes sean multidimensionales ellos mismos, sino que la película adquiere multidimensionalidad por su presencia.

Se han visto por ejemplo películas serias que incluyen un personaje divertido que proporciona humor. Esta función tiene por objeto conseguir un alivio cómico, aligerar la historia o darle al público ocasiones de relajar la tensión.

2. 2. 5. 1. 3. 4 Personajes temáticos: Hay una serie de personajes que sirven para transmitir y expresar el tema de la película. Tiene por objeto asegurar que el tema no se mal explique, ni se malinterprete, suele ser el personaje de equilibrio. Algunos personajes temáticos aportan mayor dimensión mostrando diferentes puntos de vista. Ayudan así a expresar la complejidad de la idea.

Por otra parte y siguiendo con el estudio de los elementos que conformar un guión sólido, se exploró la estructura narrativa dividida en tres actos planteada en el libro “Cómo convertir un buen guión en un guión excelente” de Linda Seger, consultora de guiones y autora de libros clásicos sobre la escritura de éstos.

2. 2. 5. 1. 4 El planteamiento o primer acto: Los primeros minutos de una historia pueden ser los más importantes. La mayoría de los guiones tienen problemas con el planteamiento porque es poco claro, porque no está bien centrado o porque plantea todo menos la historia que se quiere plantear.

El propósito del planteamiento es proporcionar la información básica que se necesita para que la historia comience: Cuál es el estilo, Quiénes son los personajes principales, De qué trata la historia, Dónde tiene lugar, si es una comedia, un drama, una farsa, una tragedia.

El planteamiento se construye para dar al espectador una pista acerca de la columna vertebral o dirección de la historia. Centra la situación en una línea argumental coherente, pone en marcha el relato y orienta al espectador de forma que pueda seguir la película sin preguntarse continuamente “De donde viene esto?”, “Qué están haciendo ahora?”, “Por qué hacen eso?”

En la mayoría de las buenas películas, el planteamiento comienza con una imagen que proporcione una idea adecuada del lugar, ambiente o época en que se desarrolla la historia, y en ocasiones hasta del tema. “Las películas que empiezan con diálogo, en lugar de hacerlo con una determinada imagen visual, resulta más difíciles de seguir. Esto es así porque el ojo capta los detalles con mucha más rapidez que el oído”⁴⁶. Con estos primeros minutos de película, se ha comenzado a plantear el tema.

En esta primera imagen puede ser una batalla espacial como en *La guerra de las galaxias* o bandas callejeras en New York como *West Side History*. Algunas de

⁴⁶ SEGER, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Buenos Aires: Ediciones RIALP, 1997. p. 34.

las películas más memorables han creado imágenes vibrantes y memorables, Linda Seger ejemplifica esta forma de iniciar la historia con la película *Único Testigo* (1985), dirigida por Peter Weir y protagonizada por Harrison Ford.⁴⁷ :

Los primeros tres minutos de *Único testigo* están dedicados casi por completo a la pura imagen. Con música de fondo, podemos ver un trigal agitado por el viento. Varios amish con sus trajes negros típicos, caminando a través del trigal, una granja, un funeral, y rostros. Las primeras palabras que escuchamos son en holandés. Estos primeros momentos nos presentan un pueblo agradable, una comunidad, un sentido de participación y apoyo mutuo. Gentes que viven cerca de su tierra, como se sugiere por las imágenes del trigal.

Con estos primeros minutos de película, se ha comenzado a plantear el tema. El tema de la comunidad. A medida que avanza la historia, se perfila esa imagen de comunidad.

Después de la imagen inicial comienza propiamente la historia. Se necesita que se presenten todos los personajes importantes que van a formar parte de la trama. Se necesita información acerca de la situación y algo, algún suceso, debe comenzar el relato.

2. 2. 5. 1. 5 Detonante: Con el detonante arranca la acción de la historia. Algo pasa, una explosión, un asesinato, etc y desde ese momento, la historia queda definida y se sabe cuál va a ser su columna vertebral.

El detonante es el primer “empujón” que pone en marcha la trama. Hay distintos tipos de detonantes. Los más fuertes son las acciones específicas que comienzan una historia. Algunas veces el detonante se expresa a través del diálogo. Éste es

⁴⁷ Ibíd; p. 69.

entonces una pieza de información que recibe un personaje y nos orienta acerca del tema de la historia.

Otras veces el detonante es de situación: una serie de incidentes o sucesos que construyen una situación a lo largo de un período de tiempo. A medida que se va construyendo la situación, el espectador se siente cada vez más interesado, hasta que, hacia el final del primer acto, la línea argumental se define con claridad.

Con respecto a esta clase de detonante Seger, lo ejemplifica con la película *Regreso al futuro* (1985), del director Robert Zemeckis y protagonizada por Michael J. Fox. “En esta película no sabemos nada acerca de la máquina del tiempo hasta después de 22 minutos de película, pero sí sabemos que un inventor loco es uno de los personajes principales. Sabemos también que Marty tiene una cita secreta con ella a la una y cuarto de la madrugada en el centro comercial”⁴⁸.

Este elemento, entonces, constituye un momento fundamental en el planteamiento y es el encargado de abrir el conflicto, el nudo de la trama, de la misma forma que el clímax ha de cerrar ese conflicto.

Una vez planteado todo lo que sucede en la historia se debe relacionar con una cuestión central que la mayor parte de las veces se contesta afirmativamente al final de la historia: ¿Conseguirá el protagonista su objetivo?. Aunque el final el espectador lo pueda adivinar, es importante que permanezca interesado en lo que sucederá a lo largo del camino.

⁴⁸ SEGER, Linda. Cómo convertir un buen guión en uno excelente. Buenos Aires: Ediciones RIALP, 1997. p .42.

Entre el planteamiento y el primer punto de giro es necesaria más información para orientar al público en la historia. Se debe conocer más acerca de los personajes, se necesita ver a los personajes en acción antes de que se desarrollen en el segundo acto. Puede ser que se den a conocer más datos sobre su historia anterior o su situación presente. De dónde vino el personaje, qué es lo que lo motiva, Cuál es el conflicto central, Quién es el antagonista...

2. 2. 5. 1. 6 El status: El status es la situación inicial, el punto de partida, el entorno físico, social, emocional, intelectual e histórico etc, en que va a estallar el detonante.

De acuerdo con el ritmo y el estilo que se vaya a imprimir en la historia, la descripción de ese status podrá tener una duración distinta, pero nunca más de tres minutos, más de tres páginas del guión. En la forma de presentar el status inicial el espectador sabrá ver el estilo de la película e incluso si le va a gustar o no.

2. 2. 5. 1. 7 El gancho: Una vez establecido el detonante y con él la pregunta principal, es necesario mantener la atención del espectador, engancharlo hasta que se finalice la película.

En una película el gancho es el acontecimiento impresionante, extraño y sorprendente que se sitúa al principio de la historia para captar el interés del espectador. Para que la película no transcurra demasiado tiempo por la senda de describir el status inicial, hacer que venga a agitarlo un detonante y suscitar la pregunta principal, es conveniente que en los primeros quince minutos de la acción se haya establecido el gancho para que el espectador quede prendido en él.

2. 2. 5. 1. 8 Pulsos: Dentro del primer movimiento, entre el detonante y el primer punto de giro suele ser necesario proporcionar al espectador nuevas informaciones necesarias para que la historia pueda progresar. El espectador necesita saber más acerca de los protagonistas: Su pasado, nuevos detalles de su personalidad, relación entre ellos, etc. La exposición de esas informaciones ha de venir dada por la actuación de unos protagonistas, sus acciones dramáticas individuales, sus pulsos dramáticos.

2. 2. 5. 1. 9 Los puntos de giro: Una buena historia siempre ha de mantener el interés. Y eso se logra por los giros y quiebres de la acción, impredecibles e integrantes a lo largo de todo el camino hasta el final. Si la historia fuera completamente lineal, desde el primer empujón del detonante hasta el clímax, perdería su interés dramático.

Aunque los giros y quiebres pueden suceder a lo largo de la historia, en la estructura de tres actos, hay dos puntos de giro que necesariamente han de tener lugar para que la acción se mantenga en movimiento: uno al comienzo del segundo acto, y otro al comienzo del tercero. Estos puntos contribuyen a cambiar de dirección la historia; se desarrollan nuevos sucesos, se toman nuevas decisiones. Como resultado de estos dos puntos de giro, la historia adquiere impulso y no se desdibuja.

2. 2. 5. 1. 9. 1 Primer punto de giro: Por lo general el primer punto de giro se presenta aproximadamente a la media hora de película y el segundo veinte o treinta minutos antes del final. Cada uno de ellos cumple las siguientes funciones:

Hace girar la acción en una nueva dirección. Vuelve a suscitar la cuestión central y nos hace dudar acerca de su respuesta. Suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal. Eleva el riesgo y lo que está en

juego. Introduce la historia en el siguiente acto. Sitúa al espectador en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción. Un punto de giro con fuerza cumplirá todas estas funciones, aunque otras veces cubrirá sólo algunas de ellas.

La película *Regreso al futuro*, sirve a Linda Seger como ejemplo para explicar el punto de giro. En esta película el primer acto va construyendo la información acerca del profesor, de Marty, y de los padres de éste. “Con el primer punto de giro, Marty es inesperadamente trasladado al pasado, este hecho da paso al segundo acto donde se centra la historia en la necesidad de Marty de emparejar a sus padres y regresar al futuro”⁴⁹.

2. 2. 5. 1. 9. 2 El segundo punto de giro: El segundo punto de giro cambia también el curso de la acción, introduciendo la historia en el tercer acto y cumple las mismas funciones que el primer punto de giro; sin embargo el segundo punto de giro hace unas cosas más: Acelera la acción. Hace el tercer acto más intenso que los otros dos. Proporciona un sentido de urgencia o impulso a la historia. Empuja al relato hacia su final.

También el segundo punto de giro se da en ocasiones en dos partes: la primera suele ser con frecuencia un momento oscuro, y la segunda un nuevo estímulo.

Por supuesto, cuando se establece un tercer punto de giro inmediatamente antes del clímax, este nuevo punto debe cumplir unas funciones similares a las desarrolladas por los otros dos, pero en forma más breve e intensa. Tiene un

⁴⁹SEGER, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Buenos Aires: Ediciones RIALP, 1997. p. 42.

carácter más puntual aún y encara al espectador y protagonista directamente con la hora de la verdad, con la pregunta principal, con el logro o fracaso del objetivo.

2. 2. 5. 1. 10 El segundo acto o nudo: Se basa en el conflicto personal o psicológico y los obstáculos que lo producen. No hay historias sino existen dificultades que impidan al protagonista alcanzar su meta. Estas dificultades componen la acción dramática de la historia. Aquí el protagonista ya tiene definido su objetivo y durante las siguientes 60 páginas o minutos de proyección el espectador lo acompañara en el trayecto para lograrlo.

La mayoría de los problemas del segundo acto proviene de la falta de impulso y de la dispersión de la línea argumental. Estos problemas suelen plantearse porque la película se desvía de su columna vertebral. Aparecen escenas sin ninguna relación, que la enturbian y la empantanan. O los personajes empiezan a hablar en lugar de actuar, o la historia evoluciona demasiado de prisa o demasiado despacio.

Un planteamiento y desarrollo claro del primer acto ayudará a la claridad del segundo. Un primer punto de giro facilita mucho el que el segundo acto se mueva con fluidez

2. 2. 5. 1. 11 Tercer acto o resolución: El final de la historia está determinado desde un inicio por la causalidad narrativa. En otras palabras el final debe completar y explicar la historia para dotarla de unidad. El final ha de estar relacionado con el inicio pero dotándolo de otra perspectiva. La opción más habitual es el final cerrado; sin embargo cada vez son más frecuentes los finales abiertos que dejan al espectador completar la historia.

2. 2. 5. 1. 12. El clímax: El clímax suele presentarse en la últimas cinco páginas del guión, seguido de una breve resolución que ata todos los cabos sueltos. El clímax es el final de la historia: es el gran final. Es el momento en que se resuelve el problema se contesta la cuestión central, se acaba la tensión y se arregla todo.

2. 2. 5. 1. 13 Problemas con la estructura: La mayoría de las películas tienen lagunas en alguno de los tres actos, algunas veces se encontrará un guión con un planteamiento demasiado lento. Hay películas que esperan demasiado antes del primer punto de giro, lo que hace que la acción se empantane en el primer acto y se condense el desarrollo del segundo. Esto conduce con facilidad a la pérdida del interés del público.

Otras películas sitúan el segundo punto de giro demasiado pronto, provocando el estancamiento en el tercer acto; o lo sitúan demasiado tarde, de forma que no queda tiempo suficiente para desarrollar la tensión y el suspense que deben conducir al gran final.

Hay películas que tienen una resolución muy larga, que sigue y sigue mucho después de que se haya alcanzado el clímax. "Si la resolución es demasiada larga el público recibe la impresión de que no hay un final o que ya ha visto el final y se pregunta por qué la película no termina todavía"⁵⁰. Raras veces están claros los tres actos en el primer borrador. Por lo general uno de ellos tiene mucha más fuerza que los otros dos.

En muchas películas los puntos de giro no se manifiestan claramente a primera vista. Sin embargo su diagnóstico, como el de cualquier película o guión, es el

⁵⁰ SEGER, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Buenos Aires: Ediciones RIALP, 1997. p. 55.

mismo: Si la historia se mantiene centrada, sin empantanarse o perder interés, se puede estar seguro de que el guión está bien estructurado.

2. 2. 5. 1. 14 Tramas secundarias: Por lo general, se escribe un guión es porque se tiene algo que decir o algo que expresar. Por fortuna, la forma dramática deja siempre hueco para un camino muy específico donde se puede llevar esa idea: la trama secundaria o subtramas.

Se ha dicho que la trama principal conduce a la acción, y las secundarias el tema. La subtrama es aquello de lo que una historia trata realmente. La función principal de una trama secundaria es dar dimensión al guión. En realidad es la que conduce al tema y profundiza en la historia, de forma que ésta no sea una simple anécdota lineal guiada por la mera acción.

Las tramas secundarias pueden tratar de cualquier asunto. A menudo son historias de amor que revelan dimensiones adicionales a los personajes. Algunas veces tratan temas individuales importantes: la identidad, la integridad, la avaricia, o el amor. En ocasiones, las metas de un personaje, sus sueños o sus deseos los vemos reflejados en la trama secundaria.

La película estadounidense *Tootsie* (1982) dirigida por Sydney Pollack y protagonizada por Dustin Hoffman, según Linda Seger, es un ejemplo singular de utilización muy complicada de trama secundaria. La mayoría de las películas apenas pueden soportar más de tres tramas, pero *Tootsie* tiene cinco. Seger presenta la trama secundaria de esta película de esta manera:

En el planteamiento, Michael (como Dorothy) conoce a Julie en su primer día de trabajo y se siente atraído por ella. El primer punto de inflexión es cuando Julie lo invita a cenar. Comienza la amistad. En el desarrollo de la subtrama se hacen amigas, se van al campo, hablan.

Dorothy anima a Julie a romper con Ron. El segundo punto de inflexión es cuando Dorothy intenta besar a Julie. En el desarrollo Julie no volverá a ver a Dorothy. En el clímax Michael dice qué lo mas duro ya ha pasado. Se han hecho amigos, ahora pueden continuar su relación y se marchan juntos⁵¹.

La línea argumental secundaria da al personaje ocasión para relajarse, soñar, desear o pensar en algo más profundo. Dicha línea puede mostrarnos la transformación de los personajes. Puede mostrar paso a paso, cómo evoluciona la identidad de un personaje y a ver por qué y cómo un personaje cambia.

2. 2. 5. 1. 14. 1 La estructura de las tramas secundarias: Al igual que el argumento principal, los argumentos secundarios tienen también su principio, su medio y su final. Una buena trama secundaria tiene puntos de giro, un planteamiento claro, un desarrollo y un desenlace final.

Los puntos de giro de una trama secundaria pueden reforzar los de la trama principal, si tienen lugar justo antes o después de los puntos de giro principales. Otras veces se encuentran muy separados (por ejemplo, si el punto de giro de una trama secundaria tiene lugar en la mitad del acto segundo o del acto tercero). Hay ocasiones en que una trama secundaria no comienza hasta después del primer punto de giro de la trama principal.

2. 2. 5. 1. 14. 2 Problemas con las subtramas: Las tramas secundarias son responsables de muchos problemas en los guiones. Algunas películas fracasan porque fracasa la integración de las subtramas, muchas veces las tramas secundarias carecen de estructura, divagan, están poco definidas, y desorientan al

⁵¹ SEGER, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Buenos Aires: Ediciones RIALP, 1997. p. 74.

público, de forma que el espectador no sabe de qué trata realmente la historia o qué es lo que pasa de verdad.

La falta de claridad en la trama secundaria, provoca la confusión del público ante la historia, aunque pueda pasar por alto estos problemas debido a la perfección de los personajes y de la ambientación.

En otras ocasiones los problemas provienen de una falta de integración de la trama secundaria en la principal. Aunque la subtrama pueda resultar interesante, da la impresión de estar flotando, inconexa, separada del resto de cosas que suceden en la historia.

Hay películas que tienen problemas por una colocación inadecuada de la trama secundaria. En lugar de desarrollarse a lo largo de la principal e interferir en ella, se desarrolla por completo al principio. Como resultado la trama principal comienza mucho después, cuando se está convencido de que la trama secundaria es la trama principal.

Lo que se debe tener en cuenta a la hora de estructurar un guión es separar la trama secundaria de la historia principal de forma que se pueda ver con claridad qué tal funciona por sí sola. Además se debe determinar con claridad lo que sucede en el acto primero, en el segundo y en el tercero.

Aparte de la estructura narrativa, también hay elementos fundamentales dentro de ella que contribuyen a la realización de un guión sólido, según Linda Seger los más importantes son⁵²:

⁵²SEGER, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Buenos Aires: Ediciones RIALP, 1997. p. 161-171.

2. 2. 5. 1. 15 Desarrollo de los personajes: Es la influencia de los personajes lo que complica una historia. El personaje empapa la historia, le da dimensión y la mueve en nuevas direcciones: con su manera de ser, sus intenciones, y sus actitudes cambia el curso inicial que la historia llevaba. De los personajes es de donde la historia recibe su fuerza

Un personaje influye en la historia porque tiene, especialmente si es el protagonista, un fin, una meta específica. Y es precisamente esa meta, lo que el protagonista quiere, lo que marca la dirección a la historia. Cuando la historia comienza, sucede algo que motiva al personaje a perseguir una meta. El personaje entonces lleva las acciones necesarias para alcanzarla y, en la mayoría de las películas, al final lo consigue.

De la misma manera que una línea argumental tiene una columna vertebral determinada por el planteamiento, la cuestión central (lo que está en juego), y el clímax, hay también una “espina dorsal” en el personaje, que viene determinada por la motivación, la acción y la meta a que se dirige. Estos elementos son necesarios para definir con claridad quién es un personaje, qué quiere, por qué lo quiere y qué acción es capaz de realizar para conseguirlo.

Si falta cualquiera de estos elementos, el personaje resulta confuso y descentrado. Se pierde la dirección de la historia y el espectador no sabe con quién identificarse, ni si realmente debe identificarnos con alguien.

2. 2. 5. 1. 15. 1 Motivación: En muchas películas no se sabe por qué los personajes hacen lo que hacen y así se hace difícil que el espectador se sienta involucrado en la historia que protagoniza. En definitiva la historia pierde impulso.

La motivación empuja al personaje dentro de la historia. Actúa como el detonante, al principio de la historia, que fuerza al personaje a verse envuelto en ella. Como cualquier detonante, la motivación puede ser física, de diálogo o de situación.

Hay diversos recursos utilizados más para decir que para mostrar la motivación, pero normalmente muy pocos son efectivos. Uno es el discurso explicativo, el otro es el Flash Back.

En muchas películas, los guionistas realzan la historia pasada como principal motivo de las acciones de un personaje. Esto lleva a que los personajes pronuncien largos discursos hablando del pasado como causa de sus acciones presentes. Discutirán sus antecedentes y su psicología, y darán información acerca de dónde crecieron, con interminables relatos sobre su niñez y sus padres. Normalmente esos discursos atascan el guión, algunas veces lo que cuentan es irrelevante para el asunto de que se trata o no consiguen mostrar la motivación presente, que es más importante que la información pasada.

Un escritor puede pensar que estos discursos son un medio para revelar el carácter de un personaje, pero este se revela mucho mejor a través de la acción que hace avanzar la historia. Las escenas que únicamente revelan al personaje sin acción no consiguen siquiera darle el impulso motivacional necesario y como el drama está orientado hacia la imagen más que hacia la palabra, cualquier cosa que se diga en lugar de mostrarla, disminuye la fuerza dramática de la escena.

Los flash back muchas veces son más informativos que dramáticos. Generalmente se utilizan para explicar, para dar información sobre una historia pasada o sobre un personaje. Como medio de explicar los motivos, este recurso rara vez funciona bien. Esto es así por muchas razones, en primer lugar, la motivación debe empujar al personaje hacia adelante. Los flash back por su propia

naturaleza, detienen la acción porque encuentran la motivación en un pasado distante, más que en el presente inmediato.

Los flash back ponen énfasis en los detalles más que en el momento dramático. Intensifican la psicología de un personaje más que las acciones presentes que le obligan a actuar en consecuencia. Revelan el carácter del personaje pero rara vez lo motivan, aunque esto no quiere decir que no deban utilizarse algunos son necesarios por razones temáticas o para servir al estilo de la película.

2. 2. 5. 1. 15. 2 Acción: Como el personaje, la acción también tiene sus leyes previstas en los manuales; desde La ley de unidad de acción, aristotélica y polémica, que concentra en una transformación única el devenir dramática y hace depender las demás acciones de este tronco común, hasta otras reglas que regulan el desarrollo de las transformaciones dramáticas, postulando la necesidad de repartir la acción entre momentos de concentración y momentos de respiración, que administren modificaciones siempre en avance.

El guionista debe tener claro que no va a narrar, pensamientos, ni ideas, ni sensaciones, ni emociones, sino acciones. “Con esas acciones, podrá, deberá, provocar pensamientos, ideas, sensaciones, emociones, pero él debe saber que sólo contará con un recurso: el que pasa en cosas ante la cámara, ante los ojos del espectador”⁵³.

Hay un tipo de acción, la externa, fácil de apreciar por el espectador y que el cine actual parece empeñado en demostrar que resulta también fácil de idear por los guionistas. Peleas, persecuciones, incursiones peligrosas, escenas de amor físico, juegos, aventuras, y un largo etcétera. Es la más fácil y visible de las formas de

⁵³ MELGAR, Tomás. El oficio de escribir cine y televisión. Madrid: Editorial Nebrija, 2000. p. 163.

acción, pero no por ello menos importante. El cine, cada secuencia cinematográfica, cada plano cinematográfico, necesita de la existencia de ese tipo de acción.

Además de la acción externa y evidente, una película debe contar con una continua acción interna. Quiere ello decir que la historia debe progresar. Este tipo de acción debe regirse por: el continuo incremento en la suma de informaciones, de conocimientos sobre los personajes y su situación en la trama, que se pone al alcance de los espectadores. Cada nuevo paso debe significar un nuevo y mejor conocimiento por parte de los espectadores de la historia y sus protagonistas.

La continúa evolución de la trama, de esa marcha hacia el final. Una evolución que debe ser dinámica, activa, sorprendente, La continúa modificación de las situaciones emocionales de los espectadores, de su actitud ante los avatares a que quedan sometidos los protagonistas. El permanente incremento en el interés que los espectadores deben sentir de conocer la respuesta a las cuestiones planteadas.

2. 2. 5. 1. 15. 3 La meta: Como resultado de la motivación, el personaje comienza a moverse hacia una meta. El protagonista se encamina hacia alguna parte. Del mismo modo que la motivación empuja al personaje hacia delante en una dirección específica, la meta lo arrastra al clímax.

La meta es una parte esencial del drama, sin una meta clara a la cabeza, la historia irá de un lado para otro y será confusa. Sin una meta clara será imposible encontrar la espina dorsal de la historia. La meta ata al personaje al clímax de la historia. El clímax se alcanza cuando el personaje que persigue su meta consigue alcanzarla.

Para que una meta funcione bien se necesita tres requisitos principales. En primer lugar, algo debe estar en juego, algo que convenza, que indique al público que algo de interés se va a perder si el protagonista no alcanza la meta. En segundo lugar, una meta que funcione pone al protagonista en conflicto directo con la meta del antagonista. Este conflicto establece el contexto de la historia entera y refuerza al personaje principal porque le hace tener un oponente decidido.

En tercer lugar, la meta debe ser suficientemente difícil de conseguir para que el personaje cambie mientras se dirige hacia ella. Los personajes sólidos adquirirán mayor dimensión en su recorrido. De alguna manera serán transformados porque la meta no puede ser transformada sin ningún tipo de cambio en el personaje.

2. 2. 5. 1. 16 El conflicto: El conflicto es la base del drama. Es la materia de la que está hecho el drama, es el elemento clave de cualquier forma dramática. Sin él podrá haber escenas, episodios y relaciones interesantes entre personajes, pero no se tendrá un guión dramático.

El conflicto se produce cuando dos personajes comparten al mismo tiempo fines que se excluyen mutuamente. Un personaje tiene que ganar y el otro tiene que perder. En el curso de la historia se ve al protagonista y al antagonista luchar por conseguir sus metas. Otros personajes entrarán también en conflicto con ellos y crearán conflictos de relación dentro de cada escena individual.

Los buenos guiones tienen una amplia variedad de conflictos y juegan con más de uno de ellos a lo largo de la historia. Existen cinco tipos de conflicto que pueden encontrarse en una historia: interior, de relación social, de situación y cósmico.

2. 2. 5. 1. 16. 1 Conflictos internos: Cuando un personaje no está seguro de sí mismo, de sus acciones o ni siquiera sabe lo que quiere, sufre un conflicto interior. A veces los guiones usan una voz en off o narrador para expresar conflictos interiores. A menos que se use con mucho cuidado, es muy peligroso, se puede convertir en una historia hablada.

Otras veces un personaje expresa sus conflictos interiores, confiando sus sentimientos otra persona. Si no se abusa de este procedimiento, puede funcionar bien.

2. 2. 5. 1. 16. 2 Conflicto de relación: La mayoría de los conflictos se centra en las metas mutuamente excluyentes del protagonista y antagonista. Un conflicto de relación concreto puede ser el foco principal de toda una historia, también puede haber conflictos de relación más pequeños, que sirvan para dar fuerza a una escena concreta, más que a la historia en su conjunto.

2. 2. 5. 1. 16. 3 Conflictos sociales: Cuando el tema tiene que ver con la justicia, la corrupción, la opresión, etc, lo más probable es que el conflicto sea social. En la mayoría de este tipo de conflicto una o dos personas representan, por lo general, a un grupo mayor.

2. 2. 5. 1. 16. 4 Conflictos de situación: En los años setenta proliferaron las películas de catástrofes donde los personaje tenían que afrontar situaciones de vida o muerte. Aunque estas situaciones provocaban tensión y suspenso, la gran parte del conflicto se planteaba, de todas formas de una manera relacional. Sin estos conflictos de relación, el conflicto de situación sería difícil de mantener por mucho tiempo.

2. 2. 5. 1. 16. 5 Dificultades en el uso del conflicto: Las dificultades en el uso del conflicto pueden ser de muchos tipos. Unas veces hay demasiados conflictos, tantos que desdibuja el verdadero tema; otras veces hay demasiados antagonistas, y el protagonista tiene que enfrentarse a demasiados oponentes sin tener un objetivo claro.

Hay también ocasiones en que el conflicto cambia de una sección a la siguiente y otras veces falta por completo. Puede haber escenas interesantes y atractivas, pero falta un hilo conductor con fuerza suficiente para dar coherencia a la historia.

Para crear el conflicto se deben tratar de encontrar modos de expresarlo en términos que tengan fuerza visual y emocional. Además se puede matizar gran parte del conflicto dentro de cada escena con conflictos menores entre personajes secundarios y personajes principales. El conflicto puede utilizarse para dar fuerza a la película en su conjunto o, puntos de vista diferentes, actitudes e ideologías diversas y objetivos globales divergentes.

2. 2. 5. 1. 17 Diálogos: Desde hace ya varias décadas se habla de cine sonoro. Superadas las discusiones que acompañaron a su nacimiento, hoy nadie niega la evidencia del realismo de la imagen, debido a que la propia imagen va siempre acompañada de un sonido que le corresponda.

Los seres humanos, protagonistas habituales de las películas, utilizan la palabra como medio fundamental de comunicación. Los protagonistas hablan. Porque tienen que comunicar informaciones y porque esas palabras les ayudan a expresar sus emociones y porque sus protagonistas hablan el cine habla, pero cumpliendo dos condiciones básicas en su relación con la acción: Que la palabra no supla a la imagen y que la palabra, el dialogo, no sea nunca estático sino dinámico, que signifique siempre un progreso en la trama y en la acción.

El mejor diálogo es el real. Los personajes deben hablar como habla la gente de verdad. Para escribir buenos diálogos lo mejor es tener buen oído. El buen diálogo que es demasiado consciente de serlo, que es exhibicionista, rimbombante y rebuscado, deja de ser bueno. Además el diálogo debe corresponder al personaje y debe servir para caracterizarlo, para hacer avanzar la acción. Con un mal diálogo no hay buena actuación posible, pues el actor debe sentirse tan a gusto con su diálogo como con su vestuario. El dialogo debe ser un traje a la medida.

Francis Veber, dice que la construcción de un guión es la arquitectura y que los diálogos son la decoración. En el cine francés donde existió la profesión de dialoguista, hubo grandes especialistas. Audiard, el más conocido tenía su propio sello personal, su dialogo era reconocible. Un dialogo cuanto menos sea de autor, mejor será.

Se pueden escribir muchas clases de diálogos. A veces un diálogo es bueno por lo que dice; otras veces por lo que calla; otras por lo que oculta. Existe también el diálogo clásico, que dice lo que debe, ni más ni menos, correspondiendo a los personajes, la situación y el tono de la película.

2. 2. 6 Temáticas del cine en Colombia: Es en 1922 cuando se realiza la primera película colombiana, basada en el libro de Jorge Isaac "María". En los primeros años del cine colombiano, o realizado en Colombia, los temas tratados eran más la realidad del país puesta en escena como historias típicas de amor y violencia, vistas desde la provincia. Eran adaptaciones de novelas en la mayoría de los casos colombianas, que tenía como único objetivo divertir y entretener.

Figura 8. María



Maria [En línea] Bogotá, 2004 [Citado el 21-03-004]. Disponible en Internet: [http://www. users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm](http://www.users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm)

Es en 1964 con “El río de las tumbas” que el cine colombiano entra a la modernidad. Ya que crea “un retrato colectivo de un pueblo amenazado”⁵⁴, más que centrarse en el despliegue de un espectáculo de violencia explícita. Es una película con perspectiva histórica y que “conlleva una implícita crítica política sobre el fondo de uno de los fenómenos más desgarradores de nuestra realidad”⁵⁵. Es en los años 70 que se inicia el denominado cine marginal que “logró hablar un lenguaje propio y llamar la atención internacionalmente”⁵⁶, pero también logró hastiar al público y explotar en exceso el tema, a veces abusando de él y de la propia cultura tercermundista. Es cuando se piensa que se puede iniciar una industria que pueda competir internacionalmente, pero las presunciones no son correctas.

⁵⁴ PULECIO, Enrique. El siglo de cine en Colombia. Bogota: Revista Credencial No 112, 1999 p. 35.

⁵⁵ Ibid; p. 20.

⁵⁶ Cine Colombiano [En línea] Bogotá, 2004 [Citado el 27-03-004]. Disponible en Internet : [http://: users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm](http://users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm)

2. 2. 6. 1 El “sobreprecio” del cine Nacional: El llamado fenómeno del sobreprecio data desde los 70 hasta los 80 y maneja las temáticas del porno miseria, turismo con filmación de paisajes, críticas sociales, perfiles de artistas colombianos. Así que hasta estas fechas la base de las películas eran documentales y existía la necesidad de argumentales bien contruidos y representativos.

Luis Alfredo Sánchez, expresa en el libro “Reportaje el cine Colombiano” de Humberto Valverde de 1978, que “se ha especulado mucho en torno al “sobreprecio”, se ha prostituido, se ha negociado con él, se ha cansado al público, pero pienso que una o dos películas buenas del “sobreprecio” justificarían la existencia de esta medida y de estos cortos”.

2. 2. 6. 2 Pensar el cine: Finales de los años 80: Para los cineastas de los 80 (y de años anteriores) el cine realizado en los primeros años de producciones nacionales, nunca llegó a aportarles nada significativo ni constructivo” pues su experiencia no fue heredada por nadie”⁵⁷. Son realmente estas temáticas indiferentes tanto para el público como para quienes se deciden por intentar hacer cine en Colombia.

A finales de los años 80, Colombia se vuelve un lugar atrayente para cineastas quienes quieren explorar otros campos e imágenes, “beatificado por las novelas de Monsieur Márquez, estigmatizado por una violencia irracional y por gentes desbordantes de maldad y simpatía. Pero la dicha duró poco. Nuevamente, como en la prehistoria de nuestro cine, los impulsos se agotaron y hubo que empezar desde nuevo”⁵⁸. Los intentos de coproducciones eran más fallidos que asertivos y seguían muy pegados al lenguaje de la telenovela nacional.

⁵⁷. MELGAR, Tomás. El oficio de escribir cine y televisión. Madrid: Editorial Nebrija, 2000. p. 163.

⁵⁸ Ibíd; p. 56.

Claro que el suceso de Rodrigo D: No futuro de Carlos Gaviria (1988), cambia la perspectiva del cine en temáticas rurales, cambia el giro de las producciones, con actores naturales y una historia cruda y totalmente urbana, formulada como película documental pero hecha argumental. En cuanto a su logro como obra cinematográfica, es cuestionada en muchas ocasiones y desvirtuada en este aspecto.

Figura 9. Rodrigo D



Rodrigo D [En línea] Bogotá, 2004 [Citado el 21-03-004]. Disponible en Internet : [http://www. users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm](http://www.users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm)

2. 2. 6. 3 Cine Urbano: Es el año de 1993 que presencia los aciertos más interesantes y exitosos del cine colombiano, por lo menos en presencia internacional y reconocimiento en festivales de cine en todo el mundo: “La estrategia del Caracol” de Sergio Cabrera y “La gente de la Universal” de Felipe Aljure.

Figura 10. La estrategia del Caracol



La estrategia del Caracol [En línea] Bogotá, 2004 [Citado el 21-03-004]. Disponible en Internet :[http://www. users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm](http://www.users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm)

FIGURA 11. La Gente de la Universal



La Gente de la Universal [En línea] Bogotá, 2004 [Citado el 21-03-004]. Disponible en Internet:<http://www.users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm>

La primera considerada como un paso delante de las producciones colombianas con personajes provincianos, un poco rurales, atrapados en la ciudad. La segunda por salirse de todos los parámetros esperados y utilizados anteriormente en nuestro país. “Indudablemente se trata de otro de los momentos memorables del cine colombiano dentro de los resultados estéticos, de lenguaje y de acercamiento al público”⁵⁹.

Considerada a consenso de críticos e investigadores del cine colombiano una de las grandes películas de la historia de Colombia, como pocas la han sido. “Sorprende encontrar la madurez y seguridad narrativa en una opera prima como se halla consumada aquí, así como el tono de comedia negra de amores cruzados y de inefables irreverencias”⁶⁰.

Diego Mauricio Cortés Zabala en su libro “La ciudad visible: Bogotá Imaginada” de 2003, realiza un recorrido por ese nuevo cine urbano que apropia a Bogotá como uno de sus más fuertes personajes y que dirige ciertos aspectos determinantes de sus narraciones. Pasando por “Confesión a Laura” (1992) de Jaime Osorio hasta “Kalibre 35” (2001) de Raúl García.

⁵⁹MELGAR, Tomás. El oficio de escribir cine y televisión. Madrid: Editorial Nebrija, 2000. p. 163.

⁶⁰PULECIO, Enrique. El siglo de Cine en Colombia. Bogotá: Revista Credencial, 1999. p. 26.

Para éste autor el mensaje que lleva la película “La Gente de La Universal” es acerca de uno de los lemas que llevan todos los colombianos de manera innata, la ley del más vivo, del que saca más provecho de todo y de todos.

Es una película inhumana, pero no es baja, ni rastrera, ni grotesca, ni infame, ni miserabilista, ni apologética del crimen y la maldad. Es amoral, escéptica, descarnada, cruda, frentera y trapacera al mismo tiempo. A cada quien se le da lo suyo. Ante todo, es la película con mejor factura visual del cine colombiano ⁶¹

2. 3 MARCO CONCEPTUAL

2. 3. 1 Acción. Es la manifestación física del camino que recorre el protagonista, en su camino hacia el objetivo. Es el instrumento del que se vale el autor, para mostrar el carácter de sus personajes.

2. 3. 2 Acción alterna. Forma de montaje que presenta dos secuencias que se alternan de forma simultanea a medida que progresa la acción, haciendo que ésta evoluciona.

2. 3. 3 Acción continuada. Manera de hacer progresar la narración cinematográfica, sin interrupción ni saltos hacia atrás.

2. 3. 4 Acción paralela. Forma de montaje que presenta de manera alterna lo que está sucediendo en dos o más escenas distintas dentro de una misma acción, y que se complementan o una puntúa a la otra

⁶¹ CORTÉS ZABALA, Diego Mauricio. La Ciudad visible. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003. p. 5.

2. 3. 5 Adaptar. Operación literaria que consiste en trasladar un texto original (como un cuento, una novela, una pieza, teatral) al cine, mediante un guión literario adecuado al lenguaje de la pantalla.

2. 3. 6 Anticlímax. Momento de bajo interés o emisión en la acción de una película, que sigue al desenlace a manera de complemento o de aclaración, no suele ser muy habitual.

2. 3. 7 Argumento. Historia o asunto que trata la película a partir de una idea esquemática o general. Puede ser original o adaptado de otra obra. Sinopsis, tratamiento continuidad y guión técnico son las cuatro fases de creación de un argumento, aunque no siempre se sigue este método.

2. 3. 8 Argumental. Representación de la realidad a través de construcciones formadas por seres estados, procesos, acciones, e ideas pertenecientes al mundo creado, inventado por un autor que les da vida.

2. 3. 9 Banda de sonido. Zona de al película que contiene el sonido del film, o sea, el resultado de la mezcla de las bandas separadas de diálogos, música y efectos.

2. 3. 10 Caracterización. Es el conjunto de detalles que constituyen el aspecto y el comportamiento de un personaje y lo individualizan.

2. 3. 11 Clímax. Es el más importante de los puntos fuertes, el punto culminante de la progresión dramática, el nudo final de la urdimbre. Debe ser la escena más

fuerte, emocionalmente hablando.

2. 3. 12 Cortometraje. Obra audiovisual, tanto en formato vídeo o en soporte cinematográfico (en película óptica de 16 o 35 mm) caracterizada por tener una duración inferior a los 30 minutos.

2. 3. 13 Decorado. Escenario real o artificial en el que tiene lugar una acción de la historia.

2. 3. 14 Desenlace. Momento del argumento que conducirá casi de inmediato al final de la historia que es está narrando. El desenlace pone en orden las distintas piezas que han intervenido hasta entonces y prepara por tanto el final.

2. 3. 15 Diálogo. Es el encargado de hacer avanzar la acción, comunicar hechos o informaciones al público, establecer relaciones entre unos y otros protagonistas. Comentar una acción, revelar una emoción y caracterizar al personaje que habla o escucha.

2. 3. 16 Dialoguista. Persona especializada en la redacción de unos diálogos que se adecuen al guión literario.

2. 3. 17 Discurso audiovisual. Estructura narrativa.

2. 3. 18 Dramatización. Es un recurso que se puede aplicar a cualquier acontecimiento, situación o anécdota para hacerla funcionar dramáticamente y

seguirlo con emoción.

2. 3. 19 Elipsis. Espacio o también tiempo, que vemos simplemente sugerido, sin que se nos muestre de forma clara, evidente o nítida. Es como una especie de salto que el espectador percibe y entiende, que hace avanzar la narración, pero que no es necesario mostrar, un signo de puntuación sugerido.

2. 3. 20 Escaleta de secuencia. Es un listado en el que desarrolla el argumento paso a paso, en una sucesión numerada de secuencias. Es el verdadero esqueleto del tratamiento definitivo

2. 3. 21 Escena. Es un fragmento de la historia en donde se desarrolla un suceso o acontecimiento completo.

2. 3. 22 Film. Sinónimo de obra cinematográfica, el producto acabado que se exhibe.

2. 3. 23 Flash back. Aunque se cuente la historia siempre en presente, ésta puede contar con unos códigos y unas convenciones para expresar que determinada acción se desarrolló con anterioridad a la que precede la narración.

2. 3. 24 Fotograma. Cada uno de los cuadros fotográficos de una película, cada fotograma corresponde a una abertura y a un cierre de la cámara.

2. 3. 25 Gag. Efecto humorístico inesperado en los films cómicos y también en algunas comedias.

2. 3. 26 Gagman. Persona especializada en la creación de gags.

2. 3. 27 Género. Formas Y Funciones escritas y audiovisuales empleadas de una manera y combinación peculiar.

2. 3. 28 Guión. Es la historia de unos personajes contada de forma que puede ser transcrita en imágenes, es decir, la traducción de un tema al lenguaje audiovisual.

2. 3. 29 Guionista. Persona que redacta el guión.

2. 3. 30 Guión literario. En el guión literario se narra la historia por secuencias, de forma descriptiva pero sin entrar en detalles técnicos, salvo que sean imprescindibles como para el entendimiento de la acción.

2. 3. 31 Guión técnico. Se colocan los datos técnicos necesarios para el entendimiento de la narración audiovisual de la historia y el trabajo de los miembros del equipo encargados de la planeación de la producción. Es una forma de contar la película, para los técnicos que han de producirla.

2. 3. 32 Historia. Es la que narra un conjunto lineal de sucesos reales o imaginados. Es la sustancia con la que se confecciona el argumento.

2. 3. 33 Idea. Punto de partida para elaborar el argumento de un film.

2. 3. 34 Implantación. Es el establecimiento en la acción de un personaje, un detalle, hecho, que será importante más adelante para el desarrollo de la intriga, pero que puede no presentar un interés especial en el momento de ser implantado.

2. 3. 35 Intertítulos. Carteles (textos explicativos, datos y lugares, diálogos) que constituyen fotogramas independientes y que se intercalan entre las imágenes. Utilizados en especial en el cine mudo y alguna vez también en el sonoro.

2. 3. 36 Largometraje. Film que dura más de 60 minutos.

2. 3. 37 Lenguaje audiovisual. Es la gramática audiovisual formada por el lenguaje de la imagen.

2. 3. 38 Nudo. Es un hecho que se engancha a la acción en un determinado punto y la obliga a variar el sentido de la marcha, a girar en otra dirección. Son puntos fuertes que suelen ir definidos en la urdimbre, los puntos que hacen avanzar la historia.

2. 3. 39 Planteamiento. Inicio o arranque de la historia que se narra, debe ser muy claro para poder interesar o atraer de entrada al espectador.

2. 3. 40 Preproducción. Es la etapa que se desarrolla a partir de un guión literario o adaptación de una obra y escrita, luego vendrá el guión técnico, que nos ubica para realizar un presupuesto aproximado e iniciar la producción. El casting de actores y escogencia de la nomina que va a contribuir a la consecución de la película. El director ejecuta la partitura de imágenes y sonidos, dirige a los actores; coordina y supervisa el trabajo de su equipo.

2. 3. 41 Puntos de giro. Para que la historia mantenga el interés desde el arranque hasta el clímax, ha de estar sometida a una serie de cambios en la línea de acción que vienen señalados por los llamados puntos de giro, es decir, aquellos puntos en la urdimbre o la trama, en los que se introduce un nuevo elementos o acontecimiento que modifica sustancialmente la situación de los protagonistas y, por ello, su camino hacia el objetivo.

2. 3. 42 Secuencia. Es un fragmento que tiene lugar con continuidad de tiempo y espacio. Se inicia una secuencia nueva siempre que se produce un cambio en alguno de esos dos elementos: un día a otro, día a noche, un decorado a otro, interior exterior.

2. 3. 43 Sinopsis. Resumen o esquema por escrito del tema o del argumento de la película, en el que se incluyen las características principales de los protagonistas.

2. 3. 44 Teaser. Es el acontecimiento impresionante, extraño, sorprendente, enigmático que se sitúa al principio de la historia para captar el interés del espectador.

2. 3. 45 Trama. Es el elemento que dota a la historia de una estructura narrativa, la forma peculiar que usa un determinado autor para contar esa historia.

2. 3. 46 Tratamiento. Es el intento de desarrollar con detalle, el contenido del futuro guión, detallando los movimientos de la trama y los puntos fuertes en que se basará la estructura.

2. 3. 47 Urdimbre. Conjunto de recursos dramáticos sobre los que se teje la historia, es el soporte de la trama.

2. 3. 48 Voz en off. Voz que está fuera del campo de la imagen, pero que al complementa y al enriquece.

2. 4 MARCO CONTEXTUAL

La producción cinematográfica de Colombia es una de las más bajas en Latinoamérica y la tendencia se encuentra marcada en las estadísticas a bajar

cada año. Según el estudio de Fedesarrollo de 1999 para el Ministerio de Comunicaciones en su área de Cinematografía, en los años 1981 hasta 1985 se producían, incluyendo coproducciones, 9 filmes anuales en promedio mientras que en entre los años 1991 y 1995 se realizaron 1.5 filmes por año.

En realidad no existe una industria del cine que asegure el desarrollo del guionista o de este arte en sí en Colombia, es preocupante que la única manera que los productores nacionales puedan exhibir sus películas sea en el país. Así que a veces esto limita la práctica del cine en cualquiera de sus áreas incluyendo el guión argumental. La producción colombiana de largometrajes es bastante reducida, por ello la industria cinematográfica se vuelve temporal e informal, ya que el oficio se ejerce para proyectos específicos y todo el equipo se estructura para realizar determinada película.

Es importante para las investigadoras mencionar el fuerte contraste que existe entre la industria de la televisión con la industria del cine en Colombia. Esto podría llegarse a pensar como un problemática seria y confusa, que lleva a los guionistas a desempeñarse como libretistas de telenovelas, magazines o cualquier otro formato propio del lenguaje televisivo. Por ello, la tendencia en la industria cinematográfica colombiana a realizar “novelas para cine”, ya que el medio mismo no permite el oficio de escribir para cine exclusivamente y desarrollar y experimentar nuevas formas de lenguaje argumental en cine.

La importancia del guión no sólo comienza como el aporte que pueda llegar a hacer a la realización de la película, sino cómo el cine puede llegar a ser una manifestación de una cultura, de una opinión, de una postura frente al mundo y sobre todo, de la manera en que crea memoria y deja huella para construir memoria y país. Es indiscutible que el cine es una expresión cultural, como todas las formas artísticas, a veces más significativa, pues permite utilizar las

herramientas de artes milenarios combinarlos o transformarlos para expresar el sentir, la manera de ser o simplemente una situación.

Escribir un guión para cine desde los principios de la realización individual o grupal con intenciones artísticas, es escribir historia de un país. En este caso y más concretamente en “La Gente de La Universal” se cuenta una historia colombiana, de una temática urbana, que antes se manejaba de una manera pobre y facilista. Y que ahora permite dar variables a los nuevos escritores colombianos, dejándoles un legado arriesgado e innovador, partiendo del caso colombiano y de aspectos propios del vivir diario y de la realización cinematográfica.

3. METODOLOGÍA

3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO

Para éste proyecto se concibe integrada la relación Comunicación, cultura y sociedad. La Cultura entendida como conjunto de construcciones simbólicas y humanas, dotadas de significación, que le permite a los individuos, grupos e instituciones de una sociedad interactuar y disputarse la hegemonía por el capital social disponible.

La comunicación por su parte se concibe como un proceso de intercambio de sentidos entre sujetos sociales. Y la sociedad como una red de relaciones entre sujetos sociales e históricos que intercambian sentido y construyen universos simbólicos.

Identificar, en éste proyecto, una línea temática en el campo de la investigación denominada comunicación, sociedad y cultura obedece a la necesidad inmediata que existe de contribuir al estudio del cine colombiano a partir de la comunicación por medio de la identificación de la estructura narrativa de un guión.

El guión audiovisual visto desde la sociología es un arte de masas y visto desde la comunicación es un medio para expresar la visión de un autor acerca de un tema determinado. Es un hecho social y estético, estos dos aspectos se entrelazan, puesto que su carácter social puede afectar al arte y sus efectos artísticos pueden afectar a la sociedad.

El enfoque investigativo que las realizadoras de éste proyecto de grado consideran apropiado para aplicar a la investigación es el Histórico-Hermenéutico,

ya que éste busca aplicar la práctica personal y social dentro del contexto histórico que se vive.

3.2 INSTRUMENTOS

Para que este proyecto de grado los instrumentos ha utilizar con el fin lograr los objetivos propuestos son tanto técnicas primarias como secundarias, así las investigadoras recolectan información de libros, Internet, análisis de documentos y realizan entrevistas con preguntas abiertas y libres.

La modalidad abierta de las preguntas compete a la iniciativa de recolectar subjetividades de los entrevistados, más que teoría exacta y conocimientos comprobados. Por ello, la información de estas entrevistas es pensada como un apoyo y una guía para investigar y resaltar ciertos temas que de pronto no sean contemplados por las investigadoras.

Estas herramientas son apropiadas a la investigación que se piensa lleva a cabo, pues son maneras de obtener la información requerida para lograr el objetivo final que sale propiamente de esta información y del análisis de las comunicadoras.

3.3 PROCEDIMIENTOS

El procedimiento a realizar en esta investigación contiene las 3 etapas que tiene una investigación como es la recolección de información, por todos los medios de comunicación posible: video, libros, Internet y entrevistas. Con base a esta etapa se realiza un marco teórico donde se recopila toda información bibliográfica del proyecto de grado. Finalmente se realiza un análisis que parte de la identificación de los aspectos ya investigados, recopilados y seleccionados en el objeto de estudio. Los aspectos importantes y diferenciadores observados por las investigadoras serán anotados y resaltados en forma de reflexión con base a su nuevo conocimiento.

4. IDENTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA PELÍCULA “LA GENTE DE LA UNIVERSAL” Y REFLEXIÓN DE SUS ASPECTOS MÁS IMPORTANTES.

Figura 12. Afiche



Afiche [En línea] Bogotá, 2004[Citado el 21-03-004]. Disponible en Internet : [http://www. users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm](http://www.users.rcn.com/mg.interport/filmo.htm)

Título: La Gente de la Universal

Director: Felipe Aljure

Guionistas: Manuel Arias, Guillermo Calle y Felipe Aljure

Año de Producción: 1993

Formato: 35 mm

Duración: Largometraje 123'

Género: Ficción

Dirección de Fotografía: Gonzalo Fernández

Reparto: Álvaro Rodríguez, Robinson Díaz, Jennifer Steffens, Ana María

Aristizabal, Daniel Rocha, Ramón Aguirre, Aitzpea Goenaga, Juana Mendiola.

La gente de La Universal es una comedia negra que transcurre en una selva urbana en donde cada quien tiene que responder por su propia supervivencia sin contar con la ayuda de ninguna organización formal. Nadie es malo pero todos actúan en su propio beneficio y sin medir si sus actos perjudican a otros. El ex-sargento Diógenes Hernández es dueño de La Universal, una precaria agencia de detectives privados en el centro de Bogotá, que tiene como sede el mismo apartamento en que él y su esposa Fabiola habitan. Su sobrino Clemente Fernández, quién trabaja en la agencia, sostiene un romance con Fabiola, sin pretender herir los sentimientos de su tío pero impulsado por la necesidad de mitigar su soledad de hombre urbano y anónimo.

Gastón Arzuaga, un español preso en Colombia, contrata a Hernández para que vigile 24 horas al día a su amante Margarita, una actriz de cine porno. Gastón está obsesionado con ella, los celos lo atormentan y no tiene dudas de que tiene otro amante. Mientras Hernández vigila a Margarita para averiguar el nombre de su amante, también se entera del romance que su sobrino Clemente y Fabiola están sosteniendo mientras él trabaja. Hernández resuelve entonces manipular la información que entrega a Gastón Arzuaga para tomar represalias contra su sobrino Clemente sin contar con que el español por su parte las tomaría contra Margarita.

4. 1 PREMISA

4. 1 .1 Tema: El Sargento Diógenes Hernández y su mujer, junto a Clemente Fernández su sobrino, tienen una empresa de detectives en el centro de Bogotá, con la cual se ganan la vida. Su manera de trabajar y de vivir siempre es “trampeando” y engañando al otro, motivados por las ganas de poseer lo que no

tienen, de salir ilesos de las situaciones a las que se enfrentan, jugando con elementos como el engaño, la mentira, la infidelidad, la doble moral y la traición, para lograr sobrevivir en ese mundo corrupto que los absorbe.

Es así como en la película se hace evidente que el tema es **la supervivencia humana llevada a los límites de la irracionalidad**. Aquí las pasiones son el eje central y el vehículo del desarrollo de los personajes, y en últimas, son las que determinan la manera como se relacionan el uno con el otro, su forma de ver la vida y de habitar en el mundo. Es evidente que cada uno de los personajes que juegan en La Gente de la Universal quiere ganar y siempre ganar más que los otros, sin importar lo que se tenga que hacer. La moral y la ética de los personajes se desdibujan con tal de sobrevivir y lograr sus objetivos.

Una de las escenas es que se muestra la falta de ética y la ambición por el dinero es cuando el sargento Hernández y Clemente Fernández llegan al edificio de donde van a espiar a Margarita, la mujer del español, y sobornan al portero para que les deje cumplir con su labor:

INT. DÍA Tarde

PORTERIA. (Edificio terraza)

Hernández y Fernández están cerca al portero. Hernández le habla bajo.

HERNÁNDEZ

...mire llave es que yo soy ley y estoy haciendo un trabajo por la patria (mientras le pone un par de billete por los dedos), es un cosa sencilla, un seguimiento de 24 horas.

PORTERO

(Mirando los billetes para asegurarse de la cifra que recibe)
no hermano, que sea por Colombia (guardándose los billetes)

HERNÁNDEZ

Así se habla llave

Fernández mira a Hernández divertido.

HERNÁNDEZ (al PORTERO)

Es una sardina bella, suba de vez en cuando a ver si se le enreda una teta

Se ríen los tres a carcajadas.

Del afán de sobrevivir, se deriva las acciones egoístas, de doble moral y poca ética de cada uno de los personajes. Como sostiene Manuel Arias, guionista de la película, esta necesidad de sobrevivir los lleva a un comportamiento animal, bastante elemental e irracional y uno de los elementos que utilizan para tal supervivencia son las mentiras.

En “La Gente de la Universal”, el tema se vislumbra desde el inicio de la película y nunca se pierde, es más, todo el tiempo sirve de brújula para el desarrollo de la historia y de los personajes. Con respecto a esto el guionista Lisandro Duque, afirma que una de las cosas por la que más le gustó la película es que todo es muy unitario en su contenido, no se disgrega, describe unos personajes verosímiles, imaginables y posibles, pero sobre todo porque hace un retrato muy crítico e irónico de lo que es la colombianidad.

4. 1. 2 Mensaje: Según Manuel Arias, el mensaje o moraleja como él le llama es que es una historia de amor donde ganan los malos, pero no por malos sino por humanos, y da la casualidad que se enamoran se apasionan, odian y todo estos sentimientos determinan sus acciones.

los celos, por ejemplo determinan las decisiones y las acciones que efectúan los personajes de esta película. Gastón Arzuaga, el español, contrata a el Sargento Hernández por celos, por la relación obsesiva que lleva con Margarita, a la que quiere sólo para él y por eso desea estar seguro de que en la vida de ella no existe otro hombre, culminando esto en el asesinato del amante y de su amada. De otro lado Hernández se enloquece por celos y se deja llevar por las pasiones humanas y enceguecido manipula pruebas para que el español piense que su sobrino es el amante de Margarita y éste sea asesinado. Por celos la esposa del español lo deja en la cárcel al descubrir que es engañada con una actriz pornográfica.

Al terminarse “La Gente de la Universal” queda la sensación en el espectador que todo se salió de control por irrespetar los límites morales, sobreponiendo los intereses propios a cualquier otro sentimiento. El ambiente en que se desenvuelven los personajes es corrupto y cada uno de ellos se ve conducido a jugar con todas las variables posibles y cambiando las normas para sobrevivir en él.

Aunque para Manuel Arias el final no es moralista, o al menos no pretendía que fuera de este modo, se puede ver que en la resolución los más tramposos y traicioneros son los que terminan peor. El sargento Hernández fue asesinado y el español terminó en la cárcel y aun peor sin el poder que tenía dentro de ella, además sin Margarita y sin su esposa. Podría decirse entonces, que el mensaje en cierta forma implícito es que las personas reciben lo que dan, o cosechan lo

que siembran.

Sin embargo, Arias afirma que nunca tuvo esa finalidad,” yo simplemente cuento una historia y si la gente le encuentra un mensaje pues bien, porque para empezar el cine que tiene un mensaje me parece aburrido” y añade “un mensaje obligaría a pensar una película en términos absolutos, a mirarla la vida de una manera rígida que es un poco lo que le pasa a los moralistas, se pierden la mitad de la vida”.

Aunque para las investigadoras la película lleva un mensaje moral implícito, para Arias las visiones morales en una película suelen ser una estafa emocional porque difícilmente el espectador cree en ellas y sostiene que si hubiera querido dejar un mensaje moral le hubiera hecho algo al final a Fabiola, la esposa de Hernández.

Tal vez, afirma el guionista, el espectador al ver la película sale de la sala de cine diciendo tan chévere ser así de hábil y que no lo pillen o por el contrario que bien no ser así. De todas formas lo que si es claro es que los personajes pueden ser un espejo de lo que son los seres humanos cuando se trata de defender sus intereses.

4. 2 ARGUMENTO

Mientras un detective investiga pruebas de infidelidad para un extranjero, descubre la infidelidad de su propia esposa.

El argumento es ante todo la parte central de la historia, el conjunto de esa historia-sustancia- y esa trama-forma- constituyen el argumento. Esta definición se acerca a lo que se evidenció en la película, teniendo en cuenta que en ella el argumento, une en un sentido la trama y la subtrama.

Toda la historia pasa por este argumento e inicia en la escena cuando el español,

contrata a Hernández para espiar a Margarita su amante, pues es aquí donde Hernández empieza la investigación de la infidelidad de su cliente descubriendo la propia.

La escena con que arranca el argumento, se le dice al espectador de qué va a tratar la historia y da pistas de lo que va a encontrar más adelante es la siguiente y está filmada de una manera fiel a como fue escrita.

INT. DÍA

LA UNIVERSAL.

FERNÁNDEZ

¿Y como le fue en la cárcel padrino?

HERNÁNDEZ

Bien un capo español pa' un seguimiento... como que la mujercita se lo anda comiendo con otro (con tono gracioso)

Fernández le celebra el chiste.

FABIOLA

¿Y por cuanto hizo el negocio?

HERNÁNDEZ

\$100.000 por semana las 24 horas y \$20.000 para la interceptada del teléfono.

FABIOLA

¿Tan barato? ¿Pero le adelanto algo?

HERNÁNDEZ

Chichiguas sólo lo del teléfono

HERNÁNDEZ(a FERNÁNDEZ)

Los \$ 20.000 de la interceptada repartámonoslo con eso le abono diez de lo del mes pasado.

FERNÁNDEZ

Será lo del antepasado padrino.

HERNÁNDEZ

A verdad, tranquilo chino que en estos días me entra una plata y yo le arreglo algo.

FERNÁNDEZ

Fresco padrino en el peor de los casos vengo y dormimos los tres.

Fabiola no puede contener una carcajada que contagia a todos.

En esta escena ya se hace claro el caso investigativo que tiene Hernández y su agencia de detectives; así mismo ya se le ha mostrado al espectador el tipo de relación entre Fabiola y Fernández. En esta escena además se hace aún más evidente el humor negro que caracteriza la película., la falsedad de los personajes y el doble sentido de sus diálogos.

4. 3 PERSONAJES

4. 3. 1 Personajes Principales: Para Manuel Arias, los personajes son una parte fundamental del guión, por tal razón cuando empieza a escribir toma notas de personajes que le impresionan y siempre el punto de partida en todas sus historias

parten de un personaje en una situación determinada y de ahí empieza a inventarse cosas. “Cuando me imagino un personaje empiezo a colocarlo en una situación y si resulta interesante cobra vida”, afirma el guionista.

En la película de “La Gente de la Universal”, existen tres personajes principales, que son los que conducen la historia y viven directamente los conflictos; igualmente están contruidos para que el espectador se sienta identificado y entienda sus motivaciones. Estos tres personajes son: El sargento Diógenes Hernández, Fabiola (su esposa) y Clemente Fernández (su sobrino).

Estos tres personajes hacen parte de la trama principal de la historia y lo más importante es que todos tienen una función clara dentro de ella, permitiendo esto que fluyan solos sin necesidad de “estorbar” al otro.

La presentación del carácter de estos personajes, de su status se hace en los primeros 15 minutos de la película, en este tiempo se muestra quien es quien y bajo que normas se rigen sus acciones, se muestran las cartas con las que juegan en La gente de la Universal. En los primeros minutos ya se sabe que clase de relación une a estos tres personajes y sobre todo que son personajes del centro de la ciudad, personajes urbanos.

Cuando Arias empezó a escribir “La Gente de la Universal” tenía claro que quería mostrar la ciudad. “Yo quería dar una cierta mirada sobre la realidad que tenemos, explorar la ciudad pero sobre todo esa ciudad que existe en el centro, en la gente que hay, las caras, los comportamientos y las situaciones que se encuentran”.

A partir de toda esa riqueza que habita en este lugar que parece inagotable y de la imaginación del guionista nacieron estos personajes, que el espectador en

cierto momento deja de verlos como tal y los convierte en personas, en humanos vulnerables que aman y se apasionan.

Según Álvaro Rodríguez, protagonista de la película para la construcción del personaje debió alimentarme mucho de ese contexto cultural colombiano “ Para darle vida al sargento Hernández me alimenté de nuestra idiosincrasia, nuestras costumbres y sobre todo de ese machismo tan acentuado en nosotros” y añade que una de las cosas más gratas de la película es que es un espacio de tristeza, de pugnas, de ilusiones. “Aquí los personajes son humanos y como tales no son del todo malos ni del todo buenos a diferencia de lo que sucede en televisión, porque el mas bondadoso si encuentra la traición de su mujer se puede volver un homicida” .

En “La Gente de la Universal” los personajes son tan vulnerables como cualquiera de los espectadores en la vida real, se vuelven divertidos, duros y dolorosos. Aquí los personajes principales “hacen” la acción. Son los responsables de conducir la historia. La película se centra en torno a ellos, proporcionan el conflicto principal y son lo suficientemente interesantes para mantener a espectador atento durante dos horas.

Para Lisandro Duque, un gran acierto de la película es la construcción de los personajes tanto principales como secundarios que permiten mostrar unos colombianos picaros, desleales que se traicionan entre sí. “Por medio de ellos Aljure muestra la degradación del mundo carcelario, el caos de las relaciones interpersonales, en síntesis toda la película es un compendio de picaresca colombiana, además muestra la recursividad de los colombianos”.

4. 3. 2 Personajes de apoyo: Ya que los personajes principales no pueden atravesar la historia solos, necesitan de otros que están a favor o en contra de sus

objetivos. En la película estos personajes son: Gastón Arzuaga, el español, Margarita su amante, el turco dueño del cine porno y la esposa del español. Estos personajes crean la subtrama y por medio de ellos se puede conocer información acerca de los personajes de la historia principal.

Como su nombre lo indica, estos personajes sirven de apoyo para el desarrollo de la trama, de una manera u otra sirven de vehículo para el conflicto de la historia principal. El carácter y la personalidad de cada uno de los personajes de esta película es tan diferente que en cierta forma logra que el espectador se identifique al menos con uno de ellos y enriquecen y dan dinamismo al conflicto de la historia.

Según Juan Guillermo Ramírez, investigador del instituto de cinematografía, un elemento importante de la película es el tratamiento cinematográfico que tanto el guionista como director le dan a los personajes femeninos para que cuenten y soporten una historia, cosa que en el cine colombiano no había estado tan manifiesto. “Uno si ve la gran cantidad de presencias femeninas en la historia, creo que en la película hay casi todas las manifestaciones de lo que es ser hoy una mujer colombiana”. Sostiene Ramírez.

En “La Gente de la Universal”, hay toda una gran diversidad de comportamientos, actitudes y formas de pensar y sentir de la mujer colombiana frente a un tema tan universal como los sentimientos.

4. 4 PLANTEAMIENTO O PRIMER ACTO

La película inicia describiendo una urbe con sus rascacielos, tráfico, transeúntes y se muestra las calles del centro de la ciudad donde sucede esta historia. Finalmente la calle de La Universal.

El planteamiento se desarrolla en los primeros 15 minutos, en los cuales se presenta a cada uno de los personajes, se le da una idea al espectador de cómo es su carácter, la relación que tienen los unos y los otros, sus ambiciones y objetivos, su status etc. Además se le da indicios al espectador que la historia que va a presenciar es una comedia negra urbana.

Se deja claro el lugar donde acontece la historia, qué es lo que pasa y con quienes pasa. La película inicia con una imagen de una de las calles del centro de Bogotá con el fin de contextualizar en dónde ocurren los hechos; posteriormente se da paso a la presentación de la agencia La Universal, por medio de la narración de una máquina contestadora, que orienta al espectador acerca de lo que hacen los personajes principales y la manera precaria como subsisten. Desde el inicio de La gente de la Universal se le da a conocer al espectador las cartas con las que va a jugar cada personaje.

En el planteamiento de esta película hay especialmente tres escenas en las cuales preparan al espectador o les da respuestas a preguntas como ¿Cuál es la situación?, ¿Cuál el conflicto y en cuál situación se da? Se inicia con la descrita anteriormente, continuando con una pequeña escena en donde se hace evidente la manera como viven los personajes, su clase social, a través de un personaje que le cobra un dinero que nunca ha sido pagado por el personaje principal, dando una pista de que se trata de un personaje sin dinero y además mala paga y tramposo. Posteriormente se presenta la subtrama y a los protagonistas que la conforman. Esta tiene lugar en una cárcel, y es aquí dónde se da inicio a la conexión entre la trama y la historia paralela.

En este inicio de la película la escena que da indicios al espectador de la labor de sus personajes y la forma precaria como viven es la siguiente:

INT. DÍA.

LA UNIVERSAL

Es un apartamento pequeño compartido para vivienda y oficina. Tiene pocos muebles viejos y la oficina se compone de un escritorio, igualmente viejo, y dos sillas de cordobán para los clientes. Sobre el escritorio hay un globo terráqueo, en cuya parte superior hay un chulo con los ojos desmesuradamente abiertos. Debajo del globo terráqueo hay un aviso con letras doradas: LA UNIVERSAL. SERVICIO LAS 24 HORAS. Hernández y Fabiola hacen el amor. Ella está indiferente y él a su vez la ama mecánicamente. El teléfono suena y se acciona el contestador.

CONTESTADOR

(Voz de Fabiola). Esta usted comunicado con la agencias de detectives privados La Universal. “Para nosotros no hay secreto que permanezca oculto”. Déjenos su mensaje y nos comunicaremos con usted.

TIA

(Voz en off por el contestador). ¿ No dizque tienen un servicio las veinticuatro horas? Miren a ver si trabajan ¿Su marido ya consiguió lo del arriendo?, porque ya no loes voy a dar más plazo. Póngalo a trabajar con juicio o consígase uno que la mantenga.

Con estas primeras imágenes y diálogos en el planteamiento de esta película se ofrece las pistas al espectador y la información que le van a permitir avanzar por la trama y conoce la dirección en que va a avanzar el argumento, para que de esa forma pueda vivir en ese juego de los personajes; el juego de las pasiones humanas y la supervivencia casi animal.

4. 4. 1 El status: En el planteamiento de la película, es importante decir que en los

primeros tres minutos se ubica al espectador en la historia, mostrando aspectos claves para que se entienda de qué película se trata. Estos aspectos son: la forma de hablar de sus personajes, el entorno social y emocional, una descripción del entorno físico y lo más importante es que se le muestra al espectador que lo que va a presenciar es una historia muy bogotana.

Frente a esto Manuel arias, guionista de la película, dijo a las investigadoras, que cuando comenzó a escribir la historia uno de sus intereses principales era mostrarle al espectador un recorrido por el centro de la ciudad, lo que sucede por esas calles y con sus personajes, que para él están enriquecidos de una cierta magia, afirma también, que en el centro de la ciudad una película está a la vuelta de la esquina.

Por su parte, Juan Guillermo Ramírez, sostiene “Con la película de Aljure el cine no es sólo de ciudad, sino de calle en donde todas sus historias están hilvanadas a través de personajes que son urbanos”. Esto se hace manifiesto al espectador en el status.

En “La Gente de la Universal”, se recupera a Bogotá no sólo como espacio para una escenografía o locación, sino el espacio laberíntico como ha sido la ciudad y sobre todo la calle 13 que hoy día no existe pues el Transmilenio se la tomó, toda esa Bogotá que fue visualizada por Manuel Arias, ese fragmento de ciudad, sirvió para dar coherencia y vida a esos personajes que se presentaron en la pantalla.

4. 4. 2 Detonante: Con el detonante arranca la acción de la historia. En este caso en particular, el detonante se expresa a través de un diálogo, es una llamada de un extranjero para el sargento Hernández solicitando su servicio como detective.

A partir de este momento el protagonista inicia una serie de sucesos y se da lugar

al conflicto, al nudo de la trama y se plantea la subtrama, etc. Cuando se presenta el detonante ya el espectador sabe de qué trata la historia por medio del planteamiento y tiene una idea de qué es lo que va a ver en la pantalla.

Cuando se da el detonante en esta película, el espectador ya sabe que se trata de una agencia precaria de detectives y que el sargento Hernández en cabeza de la agencia tiene un llamado de un español para que investigue a su amante y de esta forma saber si las sospechas de infidelidad son ciertas o no. Además se ha dado indicios de la relación que mantienen los personajes principales, de dónde se encuentran y en qué condiciones.

Una vez planteado todo lo que sucede en la historia, se ha dado el estatus y el detonante, que en este caso en particular sucede durante los primeros 15 minutos de la película, se relaciona con la cuestión central; es decir con la investigación por la que ha sido contratado el Sargento Hernández, que lo conducirá a descubrir otras verdades que ya lo tocan más cercanamente.

4. 4. 3 El gancho: La gente de la Universal cumple con lo que plantea Linda Seger en su libro “Cómo convertir un buen guión en un guión excelente”, pues una vez establecido el detonante y con él la pregunta principal, se utiliza este elemento para poder mantener la atención del espectador y como su nombre lo indica engancharlo hasta que se finalice la película. Esto sucede en los primeros 15 minutos de la historia, durante el planteamiento.

La escena que sirve como gancho en la película ocurre en la casa, que sirve, al mismo tiempo, de oficina de los personajes de la historia principal: el sargento Hernández, Fabiola; su esposa y Clemente Fernández. En esta escena es la primera vez que se le da pistas al espectador de la relación que existe entre Fabiola y Pepe, esto se hace en los primeros 3 minutos y por medio de las

miradas de los personajes, de la forma como Pepe le ofrece candela a Fabiola; mientras el sargento Hernández recibe la llamada de parte del español para la investigación de su amante, que es el detonante de la historia.

Tanto en el guión como en la película esta escena es muy sutil en la información que brinda, nada es obvio y se utiliza de una manera brillante el lenguaje cinematográfico, la cámara y una excelente actuación de los personajes para transmitir al espectador lo que necesita saber para engancharlo en la historia. La escena está escrita de esta forma:

INT. DÍA.

LA UNIVERSAL

Suena el timbre del teléfono. Clemente Fernández hace ademán de contestar y Hernández lo detiene, Fernández obedece.

HERNÁNDEZ

A Fernández. No conteste que de pronto es la tía de Fabiola otra vez.

Se miran unos segundos mientras el contestador se acciona y se escucha la voz de Fabiola en el mensaje,

FERNÁNDEZ

¿Ahora está madrugando a cobrar?

Se escucha la voz de un hombre con acento español

CLIENTE OFF

... Si está el encargado que se ponga y si no pues ya encontraré otra agencia.

FERNÁNDEZ

Es como extranjero

Hernández toma apresuradamente el auricular mientras desactiva el contestador.

HERNÁNDEZ

Si aló, aquí habla el sargento Hernández, propietario de La Universal, ¿con quién tengo el gusto de hablar?.

Entre tanto Fabiola se pone un cigarrillo en la boca . Fernández le ofrece candela mientras se miran devorándose y sonríen cómplicemente. Hernández continua en el teléfono.

A partir de esta escena se atrapa al espectador, y se prende la alerta para saber si los indicios de infidelidad que se crean en este primer acto de las diferentes partes, tanto de la trama como la subtrama se confirman.

Es importante decir, que tanto el planteamiento y las escenas descritas al ver la película las investigadoras encontraron que ésta es fiel a los diálogos y acciones descritas en él.

4. 5 PRIMER PUNTO DE GIRO: Teniendo en cuenta lo que se investigó para la realización del marco teórico, un punto de giro suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal. Eleva el riesgo y lo que está en juego. Introduce la historia en el siguiente acto. Además sitúa al espectador en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción.

En La gente de la Universal, el primer punto de giro no sólo ocurre aproximadamente a la media hora de iniciarse la película como se dice en los manuales de guión explorados, sino que también cumple con las funciones establecidas según los mismos.

El punto de giro se da cuando el sargento Hernández, se encuentra con el español en la cárcel y éste le plantea en qué consiste la investigación. Hernández acepta y establecen las reglas de la negociación.

INT. DÍA

CARCEL(Oficina- celda)

SEGUNDON 1

Este Es el lanza

El cliente mira el reloj y lo recrimina con aspereza.

CLIENTE

Si así es como trabaja no me sirve.

HERNÁNDEZ

Más rápido fue imposible llegar.

CLIENTE

Entonces no ha debido comprometerse. ¿ O usted es de los que queda mal y cree que por eso no le va a pasar nada?

Hernández no responde. El cliente continúa apabullándolo.

CLIENTE

Lo que yo necesito es que usted vigile a mi mujer veinticuatro horas al día y me averigüe quien es el mozo.

El cliente anota algo en un papel y se lo entrega a Hernández que lo mira con curiosidad.

CLIENTE

Esa es la dirección donde vive y el teléfono. ¡ intercéptelo! El próximo día de visitas necesito el dato.

A partir de aquí cambia la dirección de la historia; se desarrollan nuevos sucesos y se toman nuevas decisiones. Se da inicio a la subtrama y es el punto donde ésta se mezcla con la trama principal y sus personajes.

4. 6 SEGUNDO ACTO O NUDO: Se basa en el conflicto personal o psicológico y los obstáculos que lo producen. Aquí el protagonista ya tiene definido su objetivo y durante los siguientes minutos de proyección el espectador lo acompañará en el trayecto para lograrlo.

En esta película el desarrollo claro del primer acto ayuda a la claridad del segundo y el primer punto de giro y facilita mucho que el segundo acto se mueva con fluidez.

Durante este segundo acto se desarrolla la subtrama, la cuál sirve de vehículo para la trama, el sargento Hernández inicia y desarrolla la persecución de Margarita, amante del español y actriz porno, dato que se informa durante este punto de la historia, se conoce la traición de Pepe y Fabiola, se da la relación entre el detective y la investigada; además durante este tiempo la esposa del

español intenta sacarlo de la cárcel.

En el segundo acto se desarrolla el conflicto, tanto de la trama como de la subtrama. En la trama Hernández sospecha que su sobrino y esposa le están jugando doble, por lo que en este acto se dedica a buscar las pruebas. También es el desarrollo del conflicto de la subtrama: relación entre español, amante y esposa.

En esta película es muy claro que en términos afectivos tanto en la trama principal como en la secundaria, prima el triángulo amoroso, que es en últimas lo que desarrolla el conflicto de toda la trama de La gente de la Universal.

En el final de este segundo acto el protagonista comprueba el engaño del que ha sido víctima, se da la confrontación entre los personajes dando paso al segundo punto de giro. En cuanto a la trama secundaria, la esposa del español descubre también el engaño durante este período de tiempo. En la Gente de la Universal la subtrama es muy importante porque así como la trama principal conduce la acción, esta trama secundaria conduce el tema.

4. 7 SEGUNDO PUNTO DE GIRO: El segundo punto de giro de la película cambia también el curso de la acción, introduciendo la historia en el tercer acto y cumple las mismas funciones que el primer punto de giro; sin embargo el segundo punto de giro hace una cosa más: Acelera la acción. Hace el tercer acto más intenso que los otros dos. Proporciona un sentido de urgencia o impulso a la historia. Empuja al relato hacia su final.

Con estas características del segundo punto de giro se puede establecer que en esta historia este elemento se da en la escena cuando Hernández “entrega” a su sobrino al español enceguecido por la traición de su esposa. En este punto el

sargento le muestra una foto del supuesto amante de Margarita, sin importarle que la consecuencia sea la muerte de su pariente. Es aquí donde se hace más claro como el tema de la película; es decir los celos y las pasiones humanas, determinan las acciones de cada uno de los personajes de esta película.

Este punto de giro ocurre faltando aproximadamente 20 minutos para que se de el clímax de la película, cumpliendo con la estructura dramática que se exploró en el marco teórico.

En el segundo punto de giro, la traición, y la necesidad de ganar así sea pasando por encima de los demás y todas esas manifestaciones poco éticas en las que se ha enmarcado la película salen a relucir y construyen el segundo punto de giro.

.

INT. DÍA

CARCEL. (Oficina-celda)

El cliente está abatido y sigue cagándose en todo lo que se le ocurre mientras mira absorto una foto de Clemente Fernández que le tiembla en las manos .,

CLIENTE

Me cago en Europa, ,me cago en América, en África, en Oceanía, en la Atlántida y en la Antártica , en el triángulo de las Bermudas, me cago en Júpiter y me cago en éste(refiriéndose a la foto de Fernández).

HERNÁNDEZ

Ese es un vividor

Comenta Hernández mientras recoge un sobre, saca unos billetes para chequear la cantidad, los vuelve al sobre y se lo pone en un bolsillo.

CLIENTE

Cabrón.

4. 8 TERCER ACTO O RESOLUCIÓN

El final de la historia está determinado desde un inicio por la causalidad narrativa. Teniendo en cuenta esto, las realizadoras de este trabajo investigativo, establecen el tercer acto en las escenas en las que el nudo se empieza a desenredar tanto de la trama como de la subtrama.

En la historia principal, el sobrino sobrevive al atentado que le hace el español como consecuencia de las pruebas falsas que dio su tío, lo cual ocurrió como punto de giro. La esposa del español decide no sacar a su esposo de la cárcel como consecuencia del engaño con la actriz porno, y se devuelve para su país.

Las condiciones en las que queda el español, ya no son las mismas de un principio de la historia, pues aquí ya ha perdido el poder que tenía en la cárcel en el comienzo de la subtrama.

La verdad es el elemento que sale a relucir durante este punto de la película, se conocen las traiciones y a los más traicioneros, además se prepara al espectador para el clímax dejándolo con la sensación de que el detective ha sido víctima de su propio invento.

4. 9 CLÍMAX

El clímax se presenta en los últimos tres minutos de la historia, seguido de una breve resolución que ata todos los cabos sueltos.

La escena del clímax es el asesinato de el sargento Hernández y Margarita, mientras hacen el amor, de manos de un hombre pagado por el español para

asesinarla a ella, pero como los encuentra juntos el sicario mata a ambos.

En la escena que cierra la historia y ata cabos, se muestra la resolución de la historia principal y de la secundaria. Pepe y Fabiola están juntos y a cargo de la agencia de detectives, y el español en la cárcel, desconociendo que el amante de Margarita terminó siendo el detective que el mismo contrató. Esto último se le da a conocer al espectador por medio de la máquina contestadora, la misma con la que se inició el planteamiento.

La escena que sirve como resolución de la historia esta narrada de la siguiente forma:

INT. DÍA

LA UNIVERSAL

Recorremos de nuevo el espacio de La universal hasta que llegamos al escritorio donde vemos el logotipo de la empresa; el globo terráqueo en cuya parte superior está un chulo y en cuya parte inferior está la siguiente inscripción en letras doradas y brillantes: LA UNIVERSAL, SERVICIO 24 HORAS. Las fotos de Fabiola Hernández y Clemente están en los muros. El teléfono timbra y el contestador se acciona. La voz de Fabiola suena.

FABIOLA (en grabadora)

(Voz de Fabiola). Esta usted comunicado con la agencias de detectives privados La Universal. “Para nosotros no hay secreto que permanezca oculto”. Déjenos su mensaje y nos comunicaremos con usted.

ESPAÑOL EN OFF

Sargento Hernández necesito saber quien era el hombre que encontraron con ella. Averígüelo que yo lo llamo más tarde y de su dinero....

Terminando con la identificación de la estructura narrativa del guión de La Gente de la Universal, las investigadoras creen necesario hacer una reflexión acerca de los elementos que aportan a que el guión esté bien construido.

4. 10. DESARROLLO DE LOS PERSONAJES

Tomando como punto de partida la definición de Linda Seger, de los personajes, es evidente que en la película los personajes cumplen con las características y funciones que esta autora de manuales establece.

Como se explicó en el marco teórico, es la influencia de los personajes lo que complica una historia. El personaje le da dimensión y la mueve en nuevas direcciones: con su manera de ser, sus intenciones, y sus actitudes cambia el curso inicial que la historia llevaba. De ellos proviene la fuerza de la historia que viene determinada por la motivación, la acción y la meta a la que se dirige cada uno de ellos.

En La Gente de la Universal los personajes, ubican al espectador en la historia. Aquí los personajes se vuelven personas, se muestran sus pasiones, sus debilidades, su fragilidad, sus conflictos, y es precisamente esa humanidad de la que están dotados, lo que permite que el espectador los odie, ame y hasta se identifique con algunos de ellos.

Uno de los fuertes de esta película es la construcción de los personajes, pues cada uno aporta y tiene una función específica dentro de la historia, y la llenan de tal ritmo que al terminarse la historia el espectador se da cuenta que ha sido sumergido en una fantasía sin tener conciencia de haber estado dos horas frente a

una pantalla.

La caracterización de éstos es acertada, la forma como se expresan dice mucho de la historia y logran que el espectador crea que esos seres corruptos y traicioneros son reales.

4. 10. 1 Motivación: La motivación empuja al personaje dentro de la historia. Actúa como el detonante, al principio de la historia, que obliga al personaje a verse envuelto en ella.

Cada uno de los personajes está motivado por el afán de sobrevivir, de descubrir la verdad, de sobrepasar al otro, de ganar, están motivados por la ambición, sus acciones las determinan las pasiones, el sexo, el amor, el dinero y los celos. Todos estos elementos llevan a los personajes a ser quienes son, sus acciones son motivadas por las ganas de poseer lo que no tienen.

En el caso del sargento Hernández, su motivación central, es decir, lo que determina sus acciones son los celos, la de Fabiola y Pepe, la pasión o atracción sexual, el deseo; el de el español la obsesión por Margarita, la de Aitzpea, esposa del español en un principio sus acciones son motivadas por el amor y después por la desilusión.

4.10.2 Acción: La acción externa, fácil de apreciar por el espectador, es el tipo de acción que se presenta en esta película por medio de peleas entre Pepe y el sargento, escenas de amor físico entre Fabiola y Pepe, la persecución de el sargento a Margarita, la etc, Sin embargo no se debe dejar de lado la acción interna que es la que caracteriza a esta película en particular, este tipo de acción da información al espectador sin ser obvio, lo invita a pensar sin que se tenga que decir más que mostrar.

Este tipo de acción permite el continuo incremento en la suma de informaciones, de conocimientos sobre los personajes y su situación en la trama, que se pone al alcance de los espectadores. Por medio de estas acciones no sólo conocemos la relación que existe entre ellos si no también su forma de habitar en el mundo.

La cámara es un excelente medio para mostrar las acciones de los personajes de esta película, las llena de ritmo y facilita el entendimiento de éstas al espectador, la cámara aquí tiene un lenguaje propio. Los diálogos por su parte ayudan a esta acción progresar, pues éstos contienen una cierta ironía, falsedad y sobre todo doble sentido que evidencia la personalidad de los personajes. Los diálogos casi siempre tienen un subtexto. Sin embargo, en la película la palabra no suple la imagen, el diálogo siempre es dinámico y significa un progreso en la trama y en la acción. Además el diálogo corresponde a cada personaje de la película y sirve para caracterizarlo, para hacer avanzar la acción.

Una de los mejores elementos de La Gente de la Universal, según las realizadoras de este trabajo investigativo, son los diálogos pues están tan bien contruidos que son buenos tanto por lo que dicen, como por lo que callan y ocultan, no dicen ni más ni menos, correspondiendo a los personajes, la situación y el tono de la película.

4. 10. 3 Meta: En esta historia todos los personajes que la conforman siempre están buscando de una forma u otra sobrevivir y descubrir la verdad, cosa muy difícil en ese ambiente tan falso que se maneja.

El sargento en la trama principal busca, al igual que el español en la trama secundaria, saber si su mujer le está siendo infiel. Fabiola, sentirse amada y deseada, por un hombre joven que la hace sentir mujer, la esposa del español,

sacarlo de la cárcel. Aunque cada personaje tiene su objetivo, su meta clara, lo que hace iguales esas metas es la forma como luchan por alcanzarlas: Sobrepasando los límites de la moral, pasando por encima de los demás, irrespetando las normas establecidas.

4. 10. 4 El conflicto: En La gente de la universal el conflicto está construido de una manera en que la trama principal y la secundaria se unen. Esta es la base del drama, pues el conflicto de ambas es igual. En las dos tramas su protagonista está siendo engañado y busca descubrir la verdad, en ambas se pasa por encima de todo con tal de ganar, de sobrevivir, por eso nunca se desdibuja el verdadero tema.

El tipo de conflicto que se da en esta historia es el de relación pues se centra en las metas mutuamente excluyentes del protagonista y antagonista. Esto Hace que la relación entre éstos sea interesante durante el recorrido de la película.

5. CONCLUSIONES

Después de una extensa investigación sobre el guión y los elementos que aportan para que éste se construya con bases sólidas, las realizadoras de este trabajo investigativo, pueden concluir que aunque un guión es como una criatura que cobra vida propia y es la piedra fundacional de una película, su característica principal es su carácter cambiante, mutable, en permanente transformación. Pese a esto este elemento es indispensable para la realización de un film.

Con respecto al guión de *La Gente de la Universal*, cumple con todos los elementos que manuales de guión como el de Linda Seger o Tomás Melgar establecen. Es una película urbana con alto contenido humano, sus personajes cobran vida en la pantalla y crean una comedia de humor negro.

Es indiscutible que aunque no haya un sólo método para la realización de guiones, si es cierto que cada guionista debe tener en cuenta que un guión funciona en su conjunto. No se puede cambiar una parte de él sin desequilibrar el resto por eso parte importante de escribir uno bueno está en encontrar una estructura sólida que soporte la historia; es decir, construirla de algún modo que adquiera forma, esté bien centrada, tenga impulso y sea clara, en otras palabras, facilitar que el espectador se meta en la historia y se vea envuelto en ella hasta el final.

Todos estos elementos son visibles en *La gente de la Universal*, una de las mejores películas colombianas, que de una u otra forma refleja la sociedad del país y sobre todo la cultura bogotana.

La ambientación y temática urbana de ésta película es un paradigma que para la época de su realización no se había explotado de la manera más correcta. El cine, como expresión cultural de los pueblos debe complementar la experiencia

individual del cineasta y de la percepción colectiva del lugar donde vive y desarrolla su historia. Esta percepción individual, exactamente del director Felipe Aljure, es latente en el lenguaje cinematográfico que utiliza y que hace posible que la historia tenga un ritmo acorde a la historia: urbana, frenética y osada.

Son las narraciones urbanas, en su mayoría, historias rodeadas por el ruido de la ciudad pero marcadas por el conflicto personal y la carga emocional de cada uno de los personajes que tejen la historia. Como en ésta película, que cada uno, tiene sus intereses, sus saberes y sus propias decisiones por tomar.

Es en realidad el mayor aporte de “La Gente de la Universal” a el cine colombiano, muestra por primera vez y sin llegar a ser violenta o miserable, una Bogotá aterradora que tiene habitantes desesperados por sobrevivir en el frenético ritmo de la capital, en no quedarse atrás para que el tiempo o los otros les arrolle y sobre todo, en representar a la ciudad como es, sin tapujos, sin exageraciones o sin ficciones salidas de contexto.

En esta Película Felipe Aljure saca la cámara para filmar a Bogotá, una Bogotá que es sentida, imaginada, pero que también es una trampa para los personajes, ya no es una ciudad que sirve como locación decorativa para que los habitantes vivan y transiten esa ciudad, sino que es lo que está permitiendo construir un espacio psicológico de los personajes y por eso los ubica en las cárceles, en las salas de cine porno y en las calles.

Aunque “La Gente de la Universal” es una historia sencilla con una trama y una subtrama, con personajes para cada conflicto, clara y sin pretensiones, es para las investigadoras la mejor película que hasta la fecha se haya realizado en Colombia, es su historia ingeniosa con un subtexto netamente colombiano sin llegar a ser campesino pues las generaciones actuales ya no se identifican con este cine,

típico de Colombia, sino con otras propuestas frente al bombardeo de Hollywood y sus alrededores comerciales.

BIBLIOGRAFÍA

BRUNETTA , Gian Prieto. Nacimiento del Relato Cinematográfico. Ediciones Cátedra. Buenos Aires, 1987. 370 páginas.

CHARLES CHAPLIN, de una entrevista a Gladys Hill en el Motion Pictures Herald Magazine (New York, 1928), reproducida en Textos y Manifiestos del Cine. Nueva York, 1985. 145 páginas.

CORTÉS ZABALA, Diego Mauricio. La Ciudad visible: Bogotá imaginada. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2003. 55 páginas.

EISENSTEIN, Sergei. La forma del cine. Siglo XXI Editores. Madrid, 1876. 167 páginas.

El siglo del Cine [En línea] Colombia 2004 [Citado el 25-02-004]. Disponible por Internet:: http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/credencial/el_siglo.htm

FINN, Will. Cine y teatro: discusión de un problema. Editorial Nuevo Siglo. Barcelona, 1994. 89 páginas.

Historia del Cine [En línea] Buenos Aires, 2004 [Citado el 10-03-004]. Disponible por Internet: <http://www.todocine.com/info/historia/prin.html>

Historia del Cine [En línea] Colombia 2004 [Citado el 5-02-004]. Disponible por Internet: <http://cine.colombia.com/historia/historia.asp>

Historia del Cine: [En línea] México DF, 2004. [Citado el 27-03-004]. Disponible en Internet:

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761567568_2/Historia_del_cine.html

Historia del guión [En línea] Santiago de Chile, 2001. [Citado el 18-05-004].
Disponibile por Internet: <http://members.tripod.com/iberaz/historia/#comienzos>

Historia del guión [En línea] México DF, 1998 [Citado el 27-03-004]. Disponible en
Internet: <http://www.aulacreativa.org/cineducación/guionhistoria.htm>

LOPEZ, Alejandro. Entre la pluma y la pantalla. Colección La tejedora. Cali, 2003.
76 páginas.

Los Gags: [En línea] Madrid, 2004. [Citado el 27-03-004]. Disponible en Internet:
<http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2004/marzo/literaria/kiobionice/>

MELGAR, Tomás. El oficio de escribir cine y televisión. Editorial Fundación
Antonio de Nebrija. Madrid, 2000. 111 páginas.

PULECIO, Enrique. El siglo de cine en Colombia. Revista Credencial No 112.
Bogotá, 1999. 89 páginas.

ROMANGUERA J, RIAMBAU E, LORENTE J, SOLÁ A. El cine en la escuela,
elementos para una didáctica. Editorial EUMO. Madrid, 1986. 126 páginas.

ROMERO REY, Sandra. Cine Colombiano: ¿la dicha no alcanza? Boletín Cultural .
Bogotá, 1999. 39 páginas.

SEGER, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones
RIALP S.A. Buenos Aires, 1997. 205 páginas.

TRUEBA, Fernando. Diccionario de cine y televisión. Editorial Planeta, S.A. Bogotá, 1998. 167 páginas.

VALE, Eugene. Técnicas del guión para cine y televisión. Editorial Gedisa S.A. Barcelona, 1994. 216 páginas.

ANEXOS

ANEXO 1. ENTREVISTA A MANUEL ARIAS CASAS.

Guionista La Gente de la Universal

¿Qué es un guión?

Un guión es la columna vertebral de una película. En todo caso, no es una obra terminada, como lo es una novela o un cuento, no es una obra en sí misma, pues un novelista termina su obra y ya no tiene que hacerle nada más, mientras un guión se escribe y a penas empiezan los problemas.

Al decir que es la columna vertebral es porque a partir de ahí se generan unas imágenes y toda la gente que trabaja en una película, que no es más que una suma de talentos, se remiten al guión y a partir de éste se multiplica la creatividad que hay ahí.

No sólo el guión es útil para hacer un presupuesto, sino que es ni más ni menos que los personajes, la historia que se va a contar y la atmósfera que se va a plasmar.

¿Cuál es el método que utiliza para escribir un guión?

Siempre escribo como me da la gana, es decir, como me nace del alma. Básicamente escribo lo que me gusta, siempre tomo notas de los personajes que me impresionan, de las caras pues una película puede estar a la vuelta de la esquina y lo que hago es mirar la realidad, las situaciones y la gente.

Siempre el punto de partida para mis historias es un personaje en una situación determinada, a partir de ahí empiezo a inventarme las cosas.

Yo creo que cuando uno escribe un guión tiene que llenarse de pretextos para escribir esa historia porque de la nada queda muy difícil. Cuando me imagino un personaje empiezo a colocarlo en una situación y si resulta interesante empieza a cobrar vida y si no pues no funciona.

Cuando escribí La Gente de la Universal junto con Felipe Aljure, lo que buscábamos era mostrar la ciudad, dar una cierta mirada sobre la realidad que tenemos y un poco una tendencia al humor. Queríamos explorar la ciudad pero sobre todo a esa Bogotá del centro no tanto la arquitectura, sino la gente que hay.

Me gusta el centro porque me parece inagotable, por las caras que se ven, las situaciones, los comportamientos. Siempre me ha interesado las ciudades y la gente que las habita.

¿En cuál género la clasifica?

La gente de la Universal es una comedia negra urbana, de una agencia de detectives un poco perrata, de unos personajes sobreviviendo y es una supervivencia bastante elemental, azarosa y dura.

El cine de humor negro no es contar historias divertidas, es una forma de entender la vida y eso hay que sentirlo. Yo creo que el humor negro es una especie de catarsis porque cuando uno se ríe afloja todos los músculos del cuerpo.

Humor negro es un estilo, cuando se ve el lado surreal de las cosas, cuando hay tal crueldad en el comportamiento humano que genera risa, es otra manera de entender las cosas, es un espejo.

¿Cuál es el mensaje de la película?

No es mi intención dejar un mensaje, yo simplemente cuento una película y si la

gente lo encuentra pues bien. Para empezar el cine que trae un mensaje me parece aburridísimo.

Un mensaje obligaría a pensar una película en términos absolutos, a mirar la vida de una manera rígida que es un poco lo que le pasa a los moralistas, se pierden la mitad de la vida.

Tal vez la única moraleja es que es una historia de amor donde ganan los malos, pero no por malos sino por humanos y da la casualidad que se enamoran, apasionan, engañan, etc. Quizás lo que podría sentir la gente al verla es chévere no ser así o chévere uno ser así de hábil para engañar y que no lo pillen. Creo que el único mensaje que siempre quise difundir es véanla.

ANEXO 2. ENTREVISTA A LISANDRO DUQUE.

Guionista colombiano.

¿Qué es guión?

Un guión es una guía de trabajo para un rodaje, es una guía técnica, una historia, una narración en la que hay unos diálogos que tienen una unidad temática, una coherencia en los personajes y en las situaciones.

¿Cuál es la importancia del guión para la realización de la película?

Para realizar una buena película hay que tener un guión muy claro, pues éste es la descripción de unos personajes, espacios, donde transcurre la acción, es un instrumento que debe ser de muy fácil lectura.

¿Cuáles son los elementos que hacen de La Gente de la Universal una buena película?

A mi La Gente de la Universal me parece que es una muy buena película, una

buena historia con un muy buen guión porque primero que todo es muy unitario en su contenido, no se disgrega y describe unos personajes verosímiles, posibles, imaginables, pero sobre todo porque hace un retrato crítico e irónico de lo que es la colombianidad.

Muestra unos colombianos pícaros, desleales que se traicionan entre sí y que están armados de supersticiones, muestra la depravación del mundo carcelario, el caos de las relaciones interpersonales, en síntesis es un compendio de la picaresca colombiana, muestra la recursividad de los colombianos.

¿Por qué para un país el cine es importante?

Todo lo que permite visualizar y guardar constancia gráfica de cómo es el entorno propio, el entorno personal es muy importante como memoria, como testimonio de los conflictos, pero además el cine es algo que le permite tener una valoración a los espectadores sobre el país en el que vive, consultar la mirada de los artistas que deliberan visualmente acerca de la sociedad en la que habitamos.

Un país sin cine es una familia sin álbum fotográfico y que no tiene elementos de autoestima de su pasado, de su familia, pero además es también como un testimonio del paso del tiempo. Con las películas viejas uno recuerda como se vestía la gente, como hablaba, cómo eran las calles, sobre todo en un país que es muy cambiante como lo es el nuestro.

El cine permite que la autoestima nacional permanezca vigente, un país sin cine no está mirándose a sí mismo, es un país que no logra explicarse, que se siente vacío y que ha escogido la invisibilidad como lenguaje.

ANEXO 3. ENTREVISTA ÁLVARO RODRÍGUEZ

Actor. Sargento Diógenes Hernández

¿Qué elementos tomó para la construcción de su personaje?

Para la construcción del personaje debí alimentarme mucho de ese contexto cultural nuestro, de nuestra idiosincrasia, nuestras costumbres y sobre todo de ese machismo tan acentuado en nosotros .

¿Cuál es el tema de la película?

El tema de la película es muy difícil de especificar porque esta película tiene un universo muy amplio tiene que ver con la idiosincrasia nuestra. El tema podría ser el machismo.

Hay algo que está pasando con el cine ahora y es que da cuenta de un momento histórico de un contexto social, inherente al ser humano y esta película se vuelve como la metáfora de un país porque alude a cosas muy humanas, a cosas muy psicológicas, sociológicas a todo un enredo de la imagen, de hacer todo por debajo y manipulado.

¿Qué hace de la Gente de la Universal una buena película?

Lo grato de la película es el manejo del humor, el humor en La Gente de la Universal es como destaparle la llama al huevo, sacar como la esencia de las cosas. Es como si te estuvieran poniendo el dedo en la llaga porque todos somos la misma cosa, la misma mierda, la misma caspa y estamos alimentados con lo mismo. La película es muy grata con el humor porque no es un humor gratuito, no es un humor de sábados felices todo superficial y si el espectador es sensible sale de ver la película tocado.

Otra cosa grata de la película es que es un espacio de tristeza, de pugnas de ilusiones. Aquí los personajes son humanos y como tales no son del todo malos ni del todo buenos a diferencia de lo que sucede en televisión, porque hasta el más bondadoso si encuentra la traición de su mujer se puede volver un homicida. Aquí

los personajes son tan vulnerables como cualquiera de nosotros en la vida real, se vuelven divertidos, duros y dolorosos.

¿Durante el rodaje se respeta el guión?

El guión se respeta totalmente. Realmente primero fue la historia de Manuel y luego junto con Felipe Aljure y Guillermo Calle se fue estructurando, la ajustaron, pero durante el rodaje se respetaron los diálogos, sólo se omitieron textos cuando el lenguaje fotográfico permitía transmitir un mensaje sin texto.

¿Cuál es la importancia del guión?

La importancia del guión consiste en que da claridad de lo que se va a hacer, responde el qué, por qué, para qué y cómo

ANEXO 4. ENTREVISTA JUAN GUILLERMO RAMÍREZ

Inv. de Instituto de Cinematografía

¿Cree usted que un guión pueda reflejar la cultura de un país?

Yo no creo que guión pueda reflejar algo, sólo puede reflejar una historia y es la película la que puede reflejar al mundo. El guión es simplemente el pretexto, es el borrador de la película, es como una tentativa, el primer puño para llegar a reflejar una historia.

El guión es el conjunto general de todas las acciones que hay en el interior de la película, ésta no sólo puede llegar a reflejar el mundo; sino a ser un espejo como sucede con La Gente de la Universal, pues muchas personas la ven y se reflejan en ella.

¿Qué hace de la Gente de la Universal una buena película?

Con la película de Aljure el cine no es sólo de ciudad, sino de calle en donde

todas sus historias están hilvanadas a través de personajes que son urbanos y esto es muy rescatable sobre todo porque llegó en un momento en que esto no se había manifestado en las anteriores películas.

Otro elemento importante de la película es el tratamiento cinematográfico que tanto el guionista como director le dan a los personajes femeninos para que cuenten y soporten una historia, cosa que en el cine colombiano no había estado tan evidente. Uno si ve la gran cantidad de presencias femeninas en la historia, creo que en la película hay casi todas las manifestaciones de lo que es ser hoy una mujer colombiana.

¿En cuál género la clasifica?

Si tratara de enmarcarla en un género diría que es una comedia negra, pero más que esto yo diría que es una comedia pánica, y no me refiero en ese sentido habitual de lo pánico; sino a esa serie de personajes que siempre están en tentación de caída, que están dentro de ese submundo que son los sentimientos.

Sin embargo, hablar hoy de un género cinematográfico es absurdo, pues estamos en un campo de la postmodernidad que es muy complejo clasificar una película en un género determinado. En este caso en particular la película podría ser también policíaca pues está sustentada en una oficina de detectives clásicos de los años 40' de la época dorada del cine de Hollywood, en donde los detectives eran especialmente contratados para descubrir infidelidades. Esta película está enmarcada en este género clásico.

ANEXO 5. ENTREVISTA JORGE NAVAS

¿Qué es un guión?

Para mí un guión lo es todo. Uno puede tener una película sin luces, un director

regular, unos actores regulares, pero si se tiene un buen guión, un guión sólido de todas maneras la película puede salir adelante relativamente fácil.

Uno puede tener los mejores equipos técnicos y al mejor director, pero si se tiene un mal guión tipo Hollywood, pues de seguro va a ser una muy mala película.

¿Cuáles temáticas son las más tocadas en el cine colombiano?

Es una pregunta muy difícil, porque cada nueva generación de cineastas llega con nuevas propuestas por explorar y con unos nuevos temas que les llama la atención. Uno siente como joven que hay una tendencia casi como bucólica, que la parte urbana no ha estado tan representada, al menos no tanto como la parte campesina, o la parte folclórica o la parte costumbrista. El tema de la ciudad está empezando a penas hace pocos años a tomar fuerza y La Gente de la Universal fue la película que abrió el camino a esto.

¿Qué opina de La Gente de la Universal?

A mi La Gente de la Universal me gustó mucho porque uno agradecía que le estuvieran mostrando ciudad, conflictos contemporáneos, es una película donde uno ve más claro una representación de Bogotá, un lenguaje moderno, arriesgado, con un guión interesante que es chistoso pero no se queda sólo en el chiste, sino que muestra muchos aspectos de lo que era Bogota hace 11 años. Muestra toda la belleza, toda la contradicción de la ciudad.

¿Cuál es el aporte del cine a nuestro país?

Es dejar memoria, una memoria que no esta quedando ni en los noticieros, ni en las telenovelas, ni en los realitys, ni en el publicidad. Sirve para enriquecer la visión del mundo, para mostrar a Colombia.

¿Cómo ve el futuro del cine en Colombia?

En este momento estamos como en una ebullición muy interesante, estamos en país que tiene muchas historias por contar, está todo por decirse, todo por mostrarse. El futuro es prometedor.

